THEODOR LIPPS

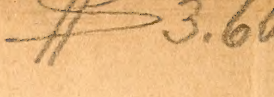
ÄSTHETIK

II

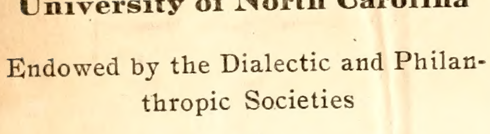
ZWEITE AUFLAGE



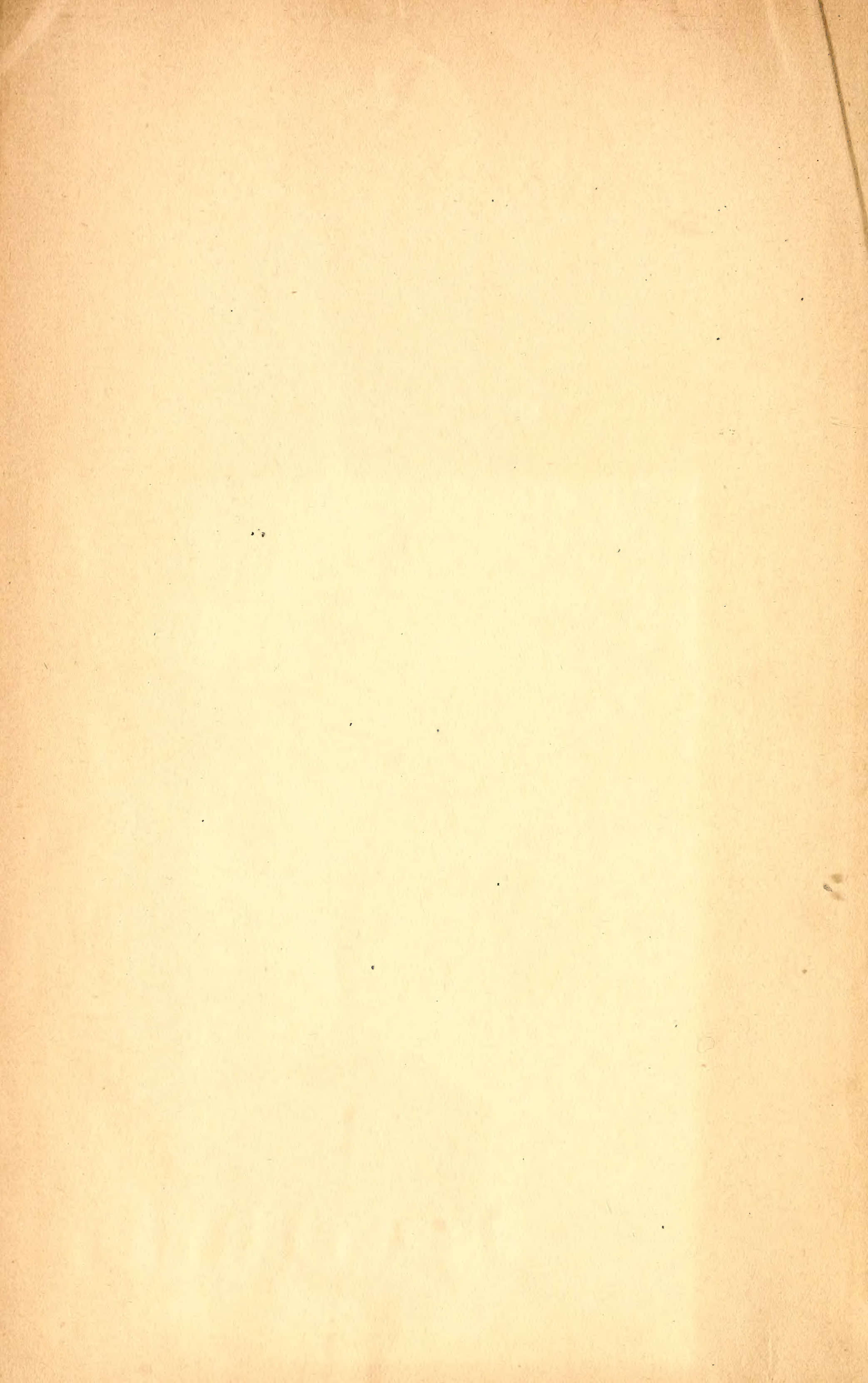
LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS













Ästhetik

Psychologie des Schönen und der Kunst

von

Theodor Lipps

Zweiter Teil

Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst

Leipzig / Verlag von Leopold Voss / 1920

Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst

von

Theodor Lipps

Zweite mit der Ersten übereinstimmende Auflage



Leipzig / Verlag von Leopold Voss / 1920

INHALT.

ERSTER ABSCHNITT.

Die ästhetische Betrachtung und das Kunstwerk.

Erstes Kapitel: In Sachen der Einfühlung.

Einfühlung und „Ausdruck".

Ich komme, in Form einer Einleitung zu diesem zweiten Bande meiner „Ästhetik", zunächst zurück auf den Begriff der ästhetischen Einfühlung. „Einfühlung" überhaupt sagt einmal, daß ich „mich fühle". Ich kann aber mich fühlen in tausenderlei Weisen. Ich fühle „mich" immer, wenn ich Stolz, Trauer, Sehnsucht oder etwas dergleichen fühle. Ich fühle mich überhaupt in jedem Gefühl. Und zweitens sagt die „Einfühlung", daß dies Gefühl an etwas anderes als Ich, an einen von mir verschiedenen Gegenstand, gebunden ist, oder für meinen unmittelbaren Eindruck darin „liegt".

Hiermit nun habe ich statt des Wortes Einfühlung ein anderes Wort gebraucht, das genau dasselbe zu sagen scheint: Es „liegt" für mich etwas in einem Gegenstande; es liegt darin, allgemein gesagt, eine innere oder seelische Erregung. Statt dieses Ausdruckes kann ich aber auch noch einen weiteren Ausdruck gebrauchen, der uns besonders vertraut ist: Ein von mir verschiedener sinnlicher Gegenstand „drückt" etwas Innerliches oder Seelisches aus. So drückt für mich eine Gebärde Trauer aus.

In der Tat sagt das Wort „Ausdruck", ebenso wie jenes „Liegen", in solchen Zusammenhängen dasselbe wie das Wort

„Einfühlung". Es ist deutlich, die Freude kann ich nicht sehen, nicht hören, sondern nur in mir erleben oder fühlen. Und „liegt" nun die Freude für mich in einem Sinnlichen, das ich sehe, oder „drückt" ein Sinnliches, eine Gebärde etwa, diese Freude „aus", so kann dies nichts heißen als: ich fühle „mich" in dieser Gebärde oder ich bin in sie eingefühlt.

Zugleich ist nun aber der Begriff des „Ausdruckes", ebenso wie der jenes „Liegens" weiter als der Begriff der Einfühlung.

Sätze sind „Ausdruck" von Urteilen, von Meinungen, Akten des Glaubens, des inneren Jasagens oder der inneren Zustimmung, von Akten der wirklichen oder vermeintlichen Erkenntnis. Ein solches Urteilen nun, oder ein solches Meinen, Glauben usw., wird von uns gleichfalls erlebt, es wird dies so gut wie Gefühle erlebt werden. Zugleich erlebe ich im Urteilen mich als urteilend, so gut wie ich in jedem Gefühl mich erlebe, z. B. in der Lust mich als lustig, in der Unlust mich als unlustig. Aber diese Akte sind trotzdem nicht Gefühle. Das Erleben eines solchen, das Erleben eines Meinens, Glaubens also, ist nicht ein Gefühlserlebnis. Es ist zum mindesten nicht dasjenige, was wir unter einem „Gefühlserlebnis" allgemein zu verstehen pflegen.

Und darum nun dürfen wir auch dies, daß in einem Satze ein Urteil für uns „liegt", oder daß darin ein solches zum „Ausdruck" kommt, nicht Einfühlung nennen.

Das Urteilen, Meinen, Glauben ist Wahrheits- oder Geltungsbewußtsein. Mit Anwendung dieser Ausdrücke nun dürfen wir auch sagen: Das Wahrheitsbewußtsein oder das Geltungsbewußtsein, mag es ein zutreffendes oder ein irriges sein, ist nicht ein Fühlen. Jedermann versteht und billigt es, wenn ich sage, Wahrheit sei nicht Gefühls-, sondern „Verstandessache". Nun wenn wir so sagen, stellen wir den Verstand dem Gefühl, stellen also das Urteilen, Glauben, Meinen usw. oder stellen die Erlebnisse, die wir so nennen, den Gefühlserlebnissen als etwas anderes gegenüber.

Weil es aber so ist, so darf, ich wiederhole, auch dies, daß für uns in einem Satze, den wir hören, ein Urteil, ein Glauben oder Meinen, oder eine „Überzeugung" „liegt", nicht

als Einfühlung, wenigstens nicht im eigentlichen oder strengen Sinne dieses Wortes, bezeichnet werden. Wie man sich erinnert, habe ich im ersten Bande dieser Ästhetik gelegentlich selbst von „Einfühlung von Urteilen in Sätze" ausdrücklich gesprochen, und damit eben dies gemeint, daß für mich in einem Satze ein Urteil „liegt", oder daß der Satz mir ein solches „ausdrückt". Ich nannte diese Einfühlung nur, um sie von der ästhetischen zu unterscheiden, intellektuelle Einfühlung. Indessen wir tun aus dem angegebenen Grunde besser, in diesem Falle von Einfühlung überhaupt nicht zu sprechen, also unter Einfühlung überhaupt nur die wirkliche Einfühlung zu verstehen, d. h. diejenige, in welcher ich das, was ich fühle, in einem anderen, von mir Unterschiedenen, fühle. Urteile, Meinungen, Glauben aber fühle ich, wie gesagt, nicht; das Erlebnis dieser Akte ist kein Gefühlserlebnis.

Das Gefühl und die Verstandesakte.

Daß aber ein Akt des Meinens, Glaubens, Urteilens, oder das Erlebnis eines solchen, kein „Gefühlserlebnis" ist, daß niemand sagt, ich fühle mich meinend, glaubend, wissend, so gewiß jedermann sagt oder sagen kann, ich erlebe mich als meinend, glaubend, wissend, dies hat seinen guten Grund. Nämlich: Gefühle im eigentlichen Sinne sind bestimmt durch einen Grundgegensatz. Dies ist der Gegensatz von Lust und Unlust. Gefühle sind Lust- oder Unlustgefühle, oder richtiger gesagt, sie sind ihrer Natur nach lust- oder unlustgefärbte Gefühle. Fühle ich mich, so heißt dies, ich fühle mich irgendwie lust- oder unlustgestimmt; es haftet dieser Gegensatz von Lust- und Unlustfärbung allem dem, was wir als Gefühl zu bezeichnen pflegen, unvermeidlich an.

Nun kann ich aber mich lust- oder unlustgestimmt fühlen nur in irgendeiner Tätigkeit, irgendeiner inneren Arbeit, einer Leistung. Dabei verstehe ich unter „Tätigkeit" das, was jeder meint, wenn er sagt: „Ich fühle mich tätig". Ich verstehe darunter die innerlich fortstrebende Bewegung oder verstehe darunter mein Streben in Bewegung. Ich meine damit das von mir unmittelbar erlebte innerliche weiter und weiter

zielende *Fortgehen*. Darin aber liegt jederzeit zugleich etwas von dem, was die vorhin gebrauchten Worte „Arbeit“ oder „Leistung“ meinen. Es liegt darin etwas von „Kraft“ oder Wirksamkeit von Kräften in mir. Dies Erleben einer *Tätigkeit* zunächst nun ist ein *Fühlen*. Daß ich mich *tätig* „*fühle*“ ist eine jedermann vertraute Wendung.

Indem ich aber die Tätigkeit fühle, fühle ich Lust oder Unlust, nämlich eben als Färbungen derselben. Und darum nun nennen wir auch Lust und Unlust Gefühle. Freilich wäre es richtiger, sie, wie ich schon tat, Gefühls*färbungen* zu nennen, nämlich Färbungen des Tätigkeitsgefühles.

In der Tat fühle ich niemals Lust oder Unlust schlechtweg, sondern ich fühle, wenn ich Lust oder Unlust fühle, jederzeit mich innerlich in der Weise, oder mit dem eigentümlichen Charakter, den die Worte Lust und Unlust meinen, *tätig*. Oder: Ich fühle in meiner *Tätigkeit*, d. h. im Auswirken innerer Kräfte, mich in der einen oder anderen Weise näher *bestimmt*. Sich fühlen und sich tätig fühlen sind schließlich nichts als zwei Worte für dieselbe Sache. Da ich in jedem Momente meines Lebens mich irgendwie tätig fühle, so ist es kein Wunder, wenn ich auch in jedem Momente meines Lebens mich irgendwie lust- oder unlustgestimmt fühle.

Das Tätigkeitsgefühl verhält sich nach dem Gesagten zum Gegensatze von Lust und Unlust so, wie sich die Farbenempfindung zum Gegensatze von Hell und Dunkel verhält, oder die Tonempfindung zum Gegensatze von Tonhöhe und Tontiefe, d. h. das Tätigkeitsgefühl ist die notwendige *Basis* oder das notwendige *Substrat* des Lust- und Unlustgefühles, so wie die Farbe, das Schwarz, Weiß, Grün, Rot, die notwendige Basis ist für die Helligkeit oder Dunkelheit. Das Tätigkeitsgefühl, so können wir auch sagen, ist das *Grundgefühl* für Lust und Unlust, so wie die Farbe und Tonempfindung die *Grundempfindung* für die Empfindung der Helligkeit und Dunkelheit bzw. der Tonhöhe und Tontiefe ist. Der Gegensatz von Hell und Dunkel verliert völlig seinen Sinn, wenn ich die Farbe wegdenke. Nun genau ebenso verliert auch der Gegensatz von Lust und Unlust ganz und gar seinen Sinn,

wenn ich die Tätigkeit oder das irgendwie geartete sich Auswirken innerer Kraft wegdenke, das lust- oder unlustgefärbt ist.

Von allem dem nun aber, was die Tätigkeit charakterisiert, liegt in dem bloßen Meinen, Glauben, Urteilen, wirklichen oder vermeintlichen Wissen, nichts. Glaube ich, etwas sei so oder so, nun so glaube ich es eben; ich vollziehe einen Akt des inneren Jasagens. Ich „*nehme*“ etwas „*an*“ oder „*auf*“, aber ich „*leiste*“ damit innerlich nichts. Es liegt darin nichts von einer strebenden Bewegung oder von einem innerlichen strebenden Fortgehen, nichts von Kraft, Spannung, Arbeit. Dies hindert nicht, daß ich vielleicht recht intensiv tätig sein, viel Kraft aufwenden kann, um zu einer Meinung, einem Glauben, einem Urteile zu *gelangen*. Aber eben indem ich sage, daß ich „durch“ eine innere Tätigkeit „zu“ einem Urteile „gelange“, gebe ich zu verstehen, daß das Urteil nicht selbst eine innere Tätigkeit *ist*. Ich unterscheide in solcher Wendung ja ausdrücklich die Tätigkeit, *durch* welche das Urteil zustande kommt, die intellektuelle Tätigkeit, von dem Urteile selbst.

Und weil nun das Erlebnis des Meinens, Glaubens, Urteilens kein Tätigkeitserlebnis ist, darum kann es auch an sich nicht lust- oder unlustgefärbt sein. Und weil es so ist, oder weil dem Urteilsakt der für alle Gefühle notwendige Gegensatz von Lust- und Unlustfärbung fehlt, darum ist er nicht ein *Gefühl*. In diesem Sachverhalt also liegt der Grund, daß es schon für den gemeinen Sprachgebrauch keinen Sinn hat, zu sagen: Ich fühle mich urteilend, meinend, glaubend, wirklich oder vermeintlich wissend. Und dies wiederum rechtfertigt es, wenn wir die Tatsache, daß in einem Satze für uns eine Meinung, ein Glauben, ein wirkliches oder vermeintliches Wissen, kurz ein Urteil „liegt“, oder daß uns ein Satz dergleichen „ausdrückt“, nicht als Einfühlung im eigentlichen Sinne des Wortes bezeichnen.

Daß ich aber in der Tat nicht Lust haben kann im Akte des Meinens, Glaubens, rein als *solchem*, in dem einfachen Akte des Annehmens oder „*Hinnehmens*“ einer Tatsache, wie wir auch sagen dürfen, im Akte des innerlichen Jasagens, in dem einfachen Bewußtsein: So ist es, oder das ist, bzw. so ist es

nicht oder das ist nicht, leuchtet unmittelbar ein. Dabei müssen wir aber freilich zwei Dinge wohl voneinander unterscheiden. Niemand leugnet, daß ich Freude oder das Gegenteil haben kann an der *Tatsache*, von welcher ich weiß oder von der ich glaube oder meine, daß sie stattfinde, daß ich Lust und ein andermal Unlust fühlen kann an dem *Dinge*, dem *Ereignis*, dem *Sachverhalte*, von dessen Wirklichkeit ich mich überzeugt habe. Aber darum handelt es sich hier gar nicht, sondern die Frage lautet, ob das Annehmen, Glauben, das wirkliche oder vermeintliche Wissen oder Erkennen, das Fürwahrhalten, kurz das Urteil *an sich* oder als solches, völlig *abgesehen* von dem, was den *Inhalt* meines wirklichen oder vermeintlichen Wissens oder was den *Gegenstand* meines Urteiles ausmacht, völlig gleichgültig also, wie dasjenige *beschaffen* ist, *von* dessen Wirklichkeit oder Tatsächlichkeit ich mich überzeuge, lustvoll oder unlustvoll sein könne.

Und was nun dies angeht, so braucht man nur folgendes zu berücksichtigen: Ich überzeuge mich von etwas, gewinne ein Geltungs- oder Wahrheitsbewußtsein, gewinne Urteile, Meinungen, Ansichten, gewinne ein wirkliches oder vermeintliches Wissen, in jedem Momente, in dem ich meine Augen offen halte, und in jedem Akte der Erinnerung. Immer wenn ich die Augen offen habe, und immer wenn ich mich erinnere, gewinne ich das Bewußtsein, dies oder jenes sei oder sei nicht, bzw. dies oder jenes habe stattgefunden oder habe nicht stattgefunden, kurz dies oder jenes gelte oder gelte nicht. Und dabei nun kann ich mich gewiß über den *Inhalt* meines so gewonnenen Wirklichkeits- oder Tatsächlichkeits- oder Geltungsbewußtseins freuen, oder ich kann mich darüber ärgern oder daran Unlust fühlen. Dagegen wissen wir ganz und gar nichts davon, daß das bloße Wissen oder Erkennen, kurz das Geltungsbewußtsein rein als solches, und abgesehen von dem Inhalte dessen, was wir wissen, oder von dessen Wirklichkeit oder Tatsächlichkeit oder Geltung wir uns in solcher Weise überzeugen, uns eine erfreuliche Sache wäre.

Ich betone dies hier so eindringlich, weil man dem Urteile einen solchen Charakter der Lust zugeschrieben hat. Man hat

von einer Freude an der Erkenntnis gesprochen, nämlich der Erkenntnis als solcher, und sogar ästhetische Lust der verschiedensten Art auf solche Akte des „Verstandes und Witzes" zurückgeführt. Aber die Tatsachen sprechen dawider. Die innere Erfahrung sagt uns schlechterdings nichts von irgendwelchem Lustcharakter dieser Verstandesakte als solcher, sondern alle Erfahrung weist vielmehr darauf hin, daß es in der Natur derselben liegt, an sich völlig jenseits oder, richtiger gesagt, völlig diesseits von Lust und Unlust zu stehen. Nur muß man dabei eben von der vermeintlichen Lust an diesen Verstandesakten die Lust an demjenigen unterscheiden, von dessen Wirklichkeit oder Tatsächlichkeit oder Geltung wir in solchen Akten uns überzeugen.

Diese „Gefühlsneutralität" des Urteilens, Meinens, Glaubens, der wirklichen oder vermeintlichen Erkenntnis, diese „Kühle", die den Verstandesakten als solchen eignet, liegt, wie gesagt, daran, daß diese „Akte" keine „Tätigkeit", oder kein sich Auswirken einer „Kraft", keine innere „Arbeitsleistung" in sich schließen.

Tätigkeit als Objekt der Einfühlung.

Natürlich ist mit obigem zugleich umgekehrt gesagt, daß immer, wenn ich im eigentlichen Sinne des Wortes mich „einfühle", oder wenn ich mich in einem von mir verschiedenen Gegenstand, z. B. einer Gebärde, fühle, das Eingefühlte eine Tätigkeit oder ein Tätigkeitserlebnis ist. Es ist eine bestimmte einzelne Tätigkeit, oder es ist eine Weise, eine Beschaffenheit ein Charakter meiner Tätigkeit, eine Weise des Ablaufes der inneren strebenden Bewegung, eine Weise der inneren Arbeit oder Leistung oder Kraftbetätigung überhaupt. Es ist das eine Mal eine freie, frohe, innerliche Tätigkeit oder Weise des innerlich strebenden Fortgehens; es ist ein andermal eine gehemmte, gedrückte Weise dieser inneren Tätigkeit. Es ist einmal Reichtum derselben, das andere Mal Armut. Eine Weise der Tätigkeit von der ersteren Art fühle ich etwa ein, wenn ich in eine Gebärde Freude einfühle. Eine Weise der inneren Tätigkeit

von der letzteren Art fühle ich ein, wenn ich innerliche Leere oder Langeweile in die Züge einer menschlichen Gestalt einfühle.

Hier ist aber vielleicht erforderlich, daß ich auch noch deutlicher sage, was ich mit der „Tätigkeit“ meine und nicht meine. Nun, ich meine damit alles, was in Wahrheit diesen Namen verdient. Ich meine damit insbesondere nicht etwa bloß die auf ein bestimmtes, mir bewußt vorschwebendes Ziel gerichtete Tätigkeit, die bewußte, von dem Gedanken an einen bestimmten zu erreichenden Erfolg beherrschte „Willenstätigkeit“; ich meine am wenigsten etwa bloß die bewußte sogenannte „körperliche“ oder die „äußere“ Willenstätigkeit. Sondern ich meine z. B. auch die Phantasietätigkeit oder die Tätigkeit der Auffassung und Betrachtung von sinnlichen Gegenständen und des Sichergehens darin. Ich meine andererseits auch jede Art der blinden Triebtätigkeit.

Und ich meine auch nicht bloß die speziell sogenannte oder so zu nennende aktive Tätigkeit, sondern meine auch die passive Tätigkeit, das Sichhingeben an dieses oder jenes, das mich inniglich in Anspruch nimmt; also auch jede Art des Getriebenseins und Sichtreibenlassens.

Ich meine mit einem Worte den ganzen in sich zusammenhängenden Fluß der unmittelbar erlebten inneren Bewegung, der von allem bloßen, einfach tatsächlichen Geschehen eben dadurch sich auszeichnet, daß in ihm überall das Moment der Tätigkeit sich findet, das Moment des strebenden Fortgehens, des Tendierens von Punkt zu Punkt, des Treibens oder Getriebenseins, des Fortdrängens oder Fortgedrängtseins; ich meine diesen „Fluß“ im Gegensatz zu allem bloßen inneren Dasein oder Stillstehen an einem Punkt. Kurz, ich meine das, was wir mit den Worten „innere Bewegung“ jederzeit eigentlich bezeichnen wollen. Ich meine alles dasjenige, dessen wir in unserem Lebensgefühl inne werden. Alles „Leben“ ist ja doch eben Tätigkeit.

Und alle Tätigkeit ist Kraft oder trägt die Kraft als ein unabtrennbares Moment in sich. So kann ich also auch sagen: Ich meine mit der Tätigkeit in diesem Zusammenhange, wie auch sonst, alles das in mir Erlebbare, das irgendwie etwas

von Kraft in sich schließt, jede Betätigung oder jede Weise des Sichauswirkens einer Kraft oder irgendwelcher Kräfte; ich meine damit alles, in welchem ich ein solches Sichauswirken einer „Kraft“ erlebe.

Besonders aber betone ich, daß ich hier unter der Tätigkeit nicht nur die einzelne Tätigkeit oder das einzelne Tun verstehe, sondern ebensowohl die Weise meiner inneren Tätigkeit oder des Sichauswirkens von Kräften in mir überhaupt; nicht nur die einzelne, in einem bestimmten einzelnen Tun beschlossene Weise, mich, d. h. eben eine Kraft in mir auszuleben, sondern jede allgemeine Weise des Sichauslebens oder der fühlbaren Betätigung meiner „Lebenskräfte“.

Solche „Tätigkeit“ findet in uns aber auch statt bei voller innerer und äußerer „Ruhe“; sie liegt auch in jedem bewußten ruhigen Dasein. „Ruhe“, die wir erleben und fühlen, ist nicht, wie die Ruhe des Steines, die Abwesenheit der Bewegung oder der Tätigkeit, sondern sie bezeichnet vielmehr das ruhige Gleichgewicht der inneren Tätigkeit oder der Betätigung der in mir wirksamen Kräfte.

Und alle solche „Tätigkeit“ nun ist lust- und unlustgefärbt. Sie ist es je nach ihrer Beschaffenheit. Auch dabei unterscheiden wir wiederum die einzelne Tätigkeit, das einzelne Moment in meiner gesamten Tätigkeit einerseits, und das gesamte Sichauswirken der inneren Kraft andererseits. Jene ist lust- oder unlustgefärbt, je nachdem sie diese oder jene Tätigkeit ist, z. B. auf diesen oder jenen Gegenstand bezogen, und damit zugleich notwendig in sich selbst so oder so geartet. Und die gesamte innere Tätigkeit, das Sichauswirken meiner inneren Kraft überhaupt, ist lust- oder unlustgefärbt je nach seinem Gesamtcharakter, je nach der Weise oder der inneren „Rhythmik“ seines Ablaufes, auch je nach dem Maße der „Kraft“, die darin sich auswirkt, nach der Lebhaftigkeit oder Langsamkeit und Trägheit, der Freiheit oder Gehemmtheit ihres Ablaufes, vor allem auch je nach dem Reichtum und der Armut der Tätigkeit.

So bezeichnet etwa die „Freude“ eine bestimmte Weise des Ablaufes der gesamten inneren Tätigkeit. Die Freude ist diese

Tätigkeit oder diese Ablaufsweise einer gesamten inneren Tätigkeit, einschließlich der Lustfärbung, welche dieselbe ihrer Natur nach an sich trägt. Nicht minder ist die Trauer eine, nur eben entgegengesetzte Weise des Ablaufes der gesamten inneren Tätigkeit.

Sie ist insbesondere eine solche, in deren Natur es liegt, unlustgefärbt zu sein. Und Analoges gilt von den Affekten der leidenschaftlichen Erregtheit oder der inneren Leere und Langeweile.

Dagegen ist, im Gegensatz zu allem dem, d. h. zu aller solcher Tätigkeit, der reine Verstandesakt, d. h. das einfache Hinnehmen einer Tatsache, das Wissen, Glauben, Urteilen, das Geltungsbewußtsein, nicht eine Betätigung oder ein Sichauswirken einer inneren Kraft, sondern es ist eben ein bloßes Hinnehmen, eine Stellungnahme zu der sich mir gegenüberstellenden Tatsache, eine Wirkung derselben in mir. Freilich ich bejahe innerlich eine Tatsache, d. h. ich „finde“ sie zutreffend oder nicht. Aber eben diesen Vorgang in mir, dies „Finden“, müssen wir von jedem Gebrauch oder jeder Betätigung, jedem Sichauswirken einer Kraft in mir aufs strengste unterscheiden. Und weil dasselbe ein von aller Tätigkeit durchaus Verschiedenes ist, weil in diesen Verstandesakten nicht eine Kraft in mir sich auswirkt, darum haben dieselben auch an sich nichts zu tun mit Lust und Unlust. Und dies heißt: Ein solcher Akt ist kein Gefühl und kann demnach nicht im strengen Sinne des Wortes „eingefühlt“ sein.

Daß solche Verstandesakte nicht Gefühle oder daß sie an sich nicht lust- oder unlustgefärbt sind, dies können wir schließlich kurz so ausdrücken: Sie verhalten sich zu den Gefühlen so, wie sich das Schwarz und Weiß verhält zur bunten Farbe.

Nur ein Zusatz ist zum Gesagten nun freilich noch erforderlich. Nicht nur die erlebte aktuelle oder jetzt vollbrachte Tätigkeit, sondern auch das Tätigseinkönnen, oder nicht nur das Erlebnis der aktuellen, sondern auch das der potentiellen Tätigkeit, nicht nur das Leben, das ich in mir unmittelbar erlebe oder fühle, sondern auch die unmittelbar erlebte Lebensmöglichkeit, nicht nur die Betätigung der Kraft, sondern auch

die Kraft in mir, die sich betätigen kann, und als solche von mir erlebt wird, ist lust- oder unlustgefärbt. Es ist eben auch das Gefühl des Tätigseinkönnens ein Tätigkeitsgefühl. Ich kann nicht das Bewußtsein haben, daß ich tätig sein kann, ohne damit implizite zugleich ein Bewußtsein der Tätigkeit zu haben, die ich „kann". Dabei muß doch festgehalten werden, daß das Gefühl der potentiellen Tätigkeit oder des Könnens ein Tätigkeitsgefühl eigener Art ist, oder: es müssen im Tätigkeitsgefühle die beiden Möglichkeiten, daß es Gefühl der aktuellen und daß es Gefühl der potentiellen Tätigkeit sei, ausdrücklich auseinandergehalten werden.

Zugleich können wir doch auch wiederum beides in einen Ausdruck vereinigen. Tätigkeit, sagte ich, ist Betätigung oder Sichauswirken einer Kraft. Daß sie dies ist, daß in ihr Kraft aktuell geworden ist, dies eben macht sie zur Tätigkeit, und begründet demnach die Lust- oder Unlustfärbung, oder macht sie zum Gefühl. Das Gefühl des Tätigseinkönnens aber ist das Gefühl der daseienden, obzwar jetzt nicht aktuell gewordenen Kraft.

So faßt sich also beides, die aktuelle und die potentielle Tätigkeit, zusammen in dem einen Ausdruck „Kraft". Was wir in beiden Fällen fühlen, ist in der Tat Kraft. Und immer wenn wir fühlen, ist dies Fühlen ein Kraftfühlen. Es ist ein Fühlen der aktuell gewordenen oder der nur daseienden oder potentiellen Kraft. Und alle Lust- oder Unlustfärbung ist eine Färbung des Gefühles der Kraft der einen oder der anderen Art, der nur daseienden, aber trotzdem erlebten, und der jetzt aufgewendeten oder „lebendigen".

Gefühl und intellektuelle Tätigkeit.

Auf Grund des Vorstehenden nun können wir auch leicht einen Einwand abweisen, der gegen die obige Behauptung, das Urteilen, Wissen, Glauben, Meinen, das Geltungsbewußtsein, das wirkliche oder vermeintliche Erkennen, sei an sich kein lust- oder unlustgefärbtes Erlebnis, und es sei dies nicht, weil es kein Tätigkeitserlebnis sei, erhoben werden könnte. Wie sollten wir, so könnte man fragen, dazu kommen, nach Wissen

oder nach einem Urteil oder einer Meinung über eine Sache zu streben, wenn uns das Wissen, das Urteilen, die wirkliche oder vermeintliche Erkenntnis nicht erfreute oder Befriedigung gewährte?

Nun auf diese Frage ist die Antwort oben teilweise gegeben.

Das Erkennen oder ein „Urteil" fällt uns mitunter mühelos in den Schoß. So in dem oben schon erwähnten Falle, wenn wir einfach die Augen offen haben und ein Ding ohne unser Zutun unserem Blicke sich darstellt, und wir nun die Existenz dieses Dinges auf Grund solcher sinnlicher Wahrnehmungen erkennen, wenn uns also aus der Wahrnehmung unmittelbar das Urteil entsteht, dies Ding existiere, und weiterhin, es sei so beschaffen. Ebenso mühelos gewinnen wir das Wissen, wenn uns jemand sagt, etwas sei so oder so, und wir zu der Behauptung, oder zu dem, was in ihr liegt, innerlich ja sagen oder, weil wir die Behauptung richtig finden oder ihr Stattfinden nicht bestreiten können, ihr zustimmen. In allen solchen Fällen bleibt es dabei: Wir wissen nichts davon, daß das Bewußtsein der Wirklichkeit als solches, das bloße Hinnehmen oder Anerkennen einer Tatsache, das Sichüberzeugen von ihrem Stattfinden, ganz abgesehen davon, was für eine Tatsache es ist, kurz, daß der Akt des Urteilens oder des Wissens rein als solcher, eine lust- oder unlustgefärbte Sache sei.

Ein andermal aber verhält es sich nicht so, sondern wir müssen etwas tun oder leisten, müssen eine innere Arbeit vollbringen, Kraft aufwenden, kurz tätig sein, damit dieser Akt des inneren Jasagens, dies Bewußtsein, „So ist es", dies innere „Nicken" oder „Einschnapppen" in uns zustande kommt.

Und in solcher Tätigkeit nun kann ich mich allerdings beglückt fühlen; oder auch das Gegenteil. Dann ist aber eben der Grund für das Gefühl der Lust oder der Unlust die Tätigkeit oder die besondere Art derselben. In dieser Tätigkeit oder inneren Bewegung können wir in der Tat uns freuen, in ihr können wir einen Genuß haben, so gewiß jenes tätigkeitslose oder aktivitätslose Jasagen zum Anspruch des sinnlich wahrgenommenen Dinges, als ein Wirkliches zu gelten, oder jenes

Hinnehmen einer Mitteilung, oder das Jasagen zu dem Anspruch der Mitteilung, Wahrheit zu sein, der bloße Akt des Glaubens an eine Mitteilung also, nicht in sich selbst, d. h. abgesehen von dem, was ich als wirklich erkenne bzw. abgesehen vom Inhalte der Mitteilung, eine genußreiche Sache ist.

Auch dabei müssen wir doch noch einen Unterschied machen, nämlich zwischen der Tätigkeit und dem Gelingen derselben. Was uns in der Arbeit des Denkens oder in der geistigen oder intellektuellen Tätigkeit, durch welche wir zu einem Urteile gelangen, erfreut, ist das eine Mal die Tätigkeit als solche, der Kraftaufwand oder die innerliche Wirksamkeit der Kräfte in uns. Es ist das andere Mal das Erreichen des Zieles durch solche innere Tätigkeit oder solche innerlich strebende Bewegung. Es ist im letzteren Falle das Sichlösen der Spannung im Eintreten dessen, worauf die Tätigkeit zielt. Und wie überall, so ist auch hier einerseits die Tätigkeit selbst, andererseits das Gelingen einer Tätigkeit oder Bemühung erfreulich.

Aber auch darum handelte es sich oben nicht. Sondern es war die Rede vom einfachen Dasein des Urteiles in mir, dem einfachen Annehmen oder Hinnehmen, dem Sichüberzeugen an sich, abgesehen von der etwa vorangehenden Tätigkeit und dem Gelingen derselben, oder der Erreichung des in der Tätigkeit vorgesetzten Zieles. Die Frage lautete oben, ob das Urteil als solches, ob der reine Akt des innerlichen Ja- oder Neinsagens, das Geltungsbewußtsein an sich, Lust- oder Unlust färbung trage.

Damit nun aber, daß wir sagen, die geistige Tätigkeit, durch welche ein Urteil gewonnen wird und das Gelingen dieser Tätigkeit sei lustgefärbt oder könne es sein, ist nun doch noch nicht genug gesagt.

Das Bewußtsein, daß ich ein Urteil über eine Sache, ein Wissen oder eine Meinung gewonnen habe, ist auch abgesehen davon Grund der Lust. Ich „fühle" mich in meinem Wissen, fühle mich stolz und anderen überlegen, d. h. ich habe Lust an mir, der ich dies, oder der ich so viel weiß. Hier nun scheint doch das Wissen, oder scheinen die Akte des Urteilens, der wirklichen oder vermeintlichen Erkenntnis, in sich selbst, ab-

gesehen von ihrem Inhalte, lustgefärbt. Indessen hier müssen wir nun wiederum wohl unterscheiden die Akte selbst und die Tätigkeit, die daraus entspringt oder durch sie ermöglicht wird. Wissen, sagt man, ist Macht. Vielleicht ist hierbei zunächst die äußere Macht, die Macht über die Dinge, die praktische Beherrschung der Natur gemeint. Aber auch abgesehen davon ist Wissen Macht, d. h. es ist, oder richtiger, es gibt innere geistige Macht. Dies will sagen, ich kann mit meinem Wissen innerlich allerlei anfangen. Ich kann das Wissen, das Urteil, das ich gewonnen habe und das nun mein geistiger Besitz ist, verwerten. Ich kann auf Grund davon Fragen oder Probleme lösen, den Dingen, von denen ich weiß, im Zusammenhange der Wirklichkeit ihre Stelle anweisen, sie unter bestimmte Begriffe fassen; ich kann, kurz gesagt, mit den Gegenständen, die sich meinem Geiste darstellen, auf Grund meines Wissens operieren oder schalten. Ich beherrsche sie geistig, und dabei kann ich ein Gefühl der Freiheit und Herrschaft haben. Dies Bewußtsein aber der inneren geistigen und dann vielleicht auch weiterhin der äußeren oder praktischen Macht ist ein Bewußtsein der Tätigkeit. D. h. es ist zunächst ein Bewußtsein des Tätigseinkönnens oder der „latenten“ Kraft. Aber, wie gesagt, das Bewußtsein, daß ich tätig sein oder in der vorhin bezeichneten Weise schalten kann, das Bewußtsein der Möglichkeit dieser innerlich strebenden Bewegung ist auch ein Bewußtsein der Tätigkeit oder der innerlich strebenden Bewegung. Das Bewußtsein, daß ich tätig sein kann, ist freilich nicht das Bewußtsein, daß ich jetzt tätig bin. Aber es liegt in ihm doch in eigentümlicher und nicht näher beschreibbarer Weise das Tätigkeitsbewußtsein. Und auch an dieser möglichen Tätigkeit nun kann ich meine Freude haben.

Aber auch von diesem Bewußtsein der Macht oder des Könnens müssen wir eben das Bewußtsein des Wissens oder Urteilens, das Geltungsbewußtsein an sich, wohl unterscheiden. Beide sind nicht identisch, sondern dieses ist für jenes die Voraussetzung. Das Wissen ist die Grundlage für das Bewußtsein des Könnens oder des Tätigseinkönnens. Es ist mögliches Material der „Tätigkeit“. Es ist dasjenige, auf

dessen Dasein sich das Bewußtsein des Könnens gründet. Es kann sich aber allerdings auf jedes Wissen ein solches Bewußtsein des Tätigseinkönnens gründen. Indem ich das Bewußtsein des Wissens habe, kann ich jederzeit das Bewußtsein dieses Tätigseinkönnens und damit zugleich das Bewußtsein der Tätigkeit, die ich üben kann, haben. Insoweit also ist allerdings jeder Wissensbesitz Grund der Lust, nicht unmittelbar, aber mittelbar, sofern eben jenes Tätigseinkönnen darin liegt.

Das Gefühl als Tätigkeits- oder Lebensgefühl.

Mit allem dem nun wissen wir aber noch nicht, ob der Satz, das Gefühl der Lust oder Unlust habe zum Substrat ein Tätigkeitsgefühl und sei nur eine Färbung desselben, allgemein gilt.

Kann ich nicht, so könnte man gegen die Behauptung der allgemeinen Geltung desselben einwenden, Lust fühlen an einer Farbe, einem Geschmack oder Geruch? Und ist dann die Farbe, der Geschmack, der Geruch eine „Tätigkeit"?

Nun, diese Frage wäre ein volles Mißverständnis des oben Gesagten; nicht als notwendigen Gegenstand der Lust, sondern als notwendiges Substrat derselben habe ich die Tätigkeit oder das Tätigkeitserlebnis soeben bezeichnet. Und Gegenstand und Substrat oder Basis eines Lustgefühles, das sind absolut verschiedene Dinge.

Damit nun wenden wir uns zu den möglichen Gegenständen der Lust. Diese zerfallen in zwei Klassen. Ich kann einmal Lust fühlen „an" einem vom Ich verschiedenen Gegenstande, kurz, einem sinnlichen Gegenstande. Ich kann ein andermal Lust fühlen „am" Ich, oder der Tätigkeit des Ich bzw. der Weise des Ablaufes seiner Tätigkeit. Nun im letzteren Falle ist die Tätigkeit nicht nur Basis, sondern auch Gegenstand der Lust. Aber auch im ersteren Falle ist sie die Basis derselben.

Daß aber zunächst die letztere Behauptung zutrifft, ist die einleuchtendste Sache von der Welt. Habe ich Lust an einer Farbe, so habe ich doch nicht Lust, weil die Farbe irgendwo in der Welt vorkommt, vielleicht ohne daß ich davon weiß,

sondern ich habe Lust an ihr, wenn ich sie sehe. Und dies „Sehen“ besagt hier: Ich muß die Farbe auffassen, mir geistig zu eigen machen, muß sie betrachten oder apperzipieren, wenn das Gefühl der Lust in mir entstehen soll. Indem ich aber dies tue, übe ich eine Tätigkeit, nämlich eben die Auffassungstätigkeit und Tätigkeit der Apperzeption. Und nun fragt es sich, wie es mit dieser Tätigkeit bestellt ist. Der Gegenstand, die Farbe oder der Geschmack, mutet mir zu, daß ich ihn auffasse. Er mutet mir damit eine ganz bestimmte Auffassungstätigkeit zu. Ich soll ja nicht irgend etwas, sondern eben diesen Gegenstand auffassen. Und nun fragt es sich, wie diese mir in einem bestimmten Falle zugemutete Tätigkeit, diese bestimmt geartete Auffassungstätigkeit also, zu meinem natürlichen Tätigkeitsbedürfnis oder den in meiner Natur liegenden Tendenzen der Tätigkeit des Auffassens sich verhält; ob ich die mir zugemutete Tätigkeit im Einklange mit jenem Bedürfnis oder diesen natürlichen Tendenzen, ob ich sie also innerlich hemmungs- und reibungslos, oder innerlich frei, vollbringen kann, oder ob die Tätigkeit der Auffassung, wenn ich sie vollbringe, einen Mißklang in sich schließt, einen Widerspruch zwischen der Zumutung, diesen Gegenstand aufzufassen, also die seiner Natur entsprechende Auffassungstätigkeit zu vollbringen, einerseits, und jenem Bedürfnis oder jener natürlichen Tendenz, auffassend tätig zu sein, andererseits. Und je nachdem nun jenes oder dies der Fall ist, hat oder gewinnt meine Auffassungstätigkeit die eine oder die andere Färbung. Sie hat in jenem Falle Lust-, in diesem Falle Unlustfärbung. Diesen Sachverhalt drücken wir auch wohl so aus: Ich fühle mich von dem Gegenstande lust- oder unlustvoll „angemutet“. Nun, dies heißt eben, daß die „Zumutung“ zur Übung einer Auffassungstätigkeit oder daß die mir zugemutete Tätigkeit der Auffassung vermöge ihres Einklanges bzw. vermöge ihres Widerstreites mit der natürlichen Tendenz oder dem natürlichen Bedürfnis meiner Selbstbetätigung die Färbung der Lust bzw. der Unlust hat. Indem ich die Auffassungstätigkeit vollbringe, erlebe ich sie und erlebe ich mich als den sie Vollbringenden. Ich fühle die Tätigkeit und fühle sie als eine hemmungs- oder

reibungslose oder eine freie. Eben damit aber fühle ich sie als eine lustgefärbte. Oder aber ich fühle sie als eine innerlich gegensätzliche oder dissonante. Nun dann fühle ich sie eben damit als eine unlustgefärbte.

Zunächst in diesem Falle also steht die Sache zweifellos so: die Tätigkeit ist das Lust- oder Unlustgefärbte; oder umgekehrt: Lust und Unlust sind in diesem Falle zweifellos Färbungen einer Tätigkeit. Und zugleich sehen wir: Die Tätigkeit ist lustgefärbt, wenn sie hemmungs- oder reibungslose, oder innerlich freie Tätigkeit ist. Sie ist unlustgefärbt, wenn in ihr Hemmung, Reibung, Widerstreit, kurz Unfreiheit ist. Und jene „Freiheit" ist nichts als freier Einklang zwischen der mir von dem aufzufassenden Gegenstande zugemuteten Tätigkeit und der mir natürlichen, d. h. der in meinem Wesen, abgesehen von der Zumutung, liegenden Tendenz der Selbstbetätigung. Und dieser Widerstreit ist Widerstreit zwischen diesen beiden, in meiner Auffassungstätigkeit jederzeit notwendig zusammenwirkenden Faktoren.

Unser obiges Beispiel eines sinnlichen Lustgefühls war ein einzelnes Beispiel. Aber es sind durch dasselbe alle sinnlichen Lustgefühle, d. h. alle Gefühle der Lust an irgendwelchen vom Ich verschiedenen Gegenständen überhaupt repräsentiert. Diesen sinnlichen Lustgefühlen nun steht einzig gegenüber die Lust am Ich, das idiopathische oder sympathische Selbstgefühl. Diese Lust aber ist nun nicht mehr bloß Lust auf Grund, sondern sie ist Lust an der Tätigkeit.

Ich apperzipiere, so sagte ich, die Farbe oder den Geschmack, und indem ich dies tue, erlebe ich die Tätigkeit des Apperzipierens und ihre Färbung, d. h. ich fühle Lust oder Unlust. Nun, weil ich in diesem Falle die Lust fühle, indem ich den sinnlichen Gegenstand, die Farbe oder den Geschmack, apperzipiere, ist für mein Bewußtsein notwendig die Lust auf diesen Gegenstand, also auf etwas von mir Verschiedenes, bezogen, oder ist dieselbe für mein Bewußtsein Lust „an" dem Gegenstande. Ein Gefühl, das ich in der Apperzeption eines Gegenstandes gewinne, ist eben damit jederzeit auf diesen apperzipierten Gegenstand bezogen. Ja, daß ein Gefühl auf

einen Gegenstand bezogen ist, dies heißt gar nichts anderes als: es stellt sich ein in der Apperzeption des Gegenstandes oder ist die Färbung des Tätigkeitsgefühles, das ich habe, indem ich den Gegenstand apperzipiere.

Dieser Möglichkeit steht nun aber die andere entgegen: Ich apperzipiere oder betrachte nicht einen von mir verschiedenen Gegenstand, bin also ihm gegenüber tätig, sondern ich apperzipiere oder betrachte die Tätigkeit selbst. Hier nun aber ist sogleich hinzuzufügen: Eine eigene Tätigkeit kann ich nicht betrachten oder mir vergegenwärtigen, ohne daß mir eben damit „zugemutet" ist, oder daß in mir eine Tendenz besteht, sie jetzt von neuem zu vollbringen oder in gewisser Weise jetzt wiederum ebenso tätig zu sein. Ich vergegenwärtige mir etwa eine Überlegung, die ich angestellt habe, die innere Bemühung, zu einer Einsicht in eine Sache zu gelangen, oder ich vergegenwärtige mir ein praktisches Unternehmen, das ich glücklich zu Ende geführt habe. Dies nun heißt in beiden Fällen zunächst: ich vergegenwärtige mir die innere Arbeit oder Bemühung, die innere Leistung, die dabei zu vollbringen war. Solche vergangene Tätigkeit kann ich mir aber gar nicht vollständig „vergegenwärtigen", ohne sie innerlich mir gegenwärtig oder ohne sie in mir zur gegenwärtigen zu machen, d. h. ohne sie jetzt innerlich zu vollbringen oder sie, wie man wohl, völlig zutreffend, sich ausdrückt, innerlich von neuem zu durchleben.

Vielleicht nun tue ich dies nicht ganz oder vollständig, sondern nur in einem Überblick, nur summarisch sozusagen; dann ist doch eine Tendenz zum völligen neuen Durchleben in mir, um so gewisser, je mehr ich die vergangene Tätigkeit mir „vergegenwärtige". Es dringt dann meine Vergangenheit, insbesondere diese ihr angehörige Tätigkeit, in mein gegenwärtiges Erleben ein, oder drängt sich in dasselbe ein, tendiert also jetzt wiederum in mir da zu sein.

Und nun fragt es sich, wie mein gegenwärtiges Ich mit den in ihm liegenden Tendenzen der inneren Betätigung sich hierzu stellt, ob es damit in Einklang ist oder nicht, bzw. ob die betrachtete und damit in mein gegenwärtiges

Erleben sich eindrängende vergangene Tätigkeit mit diesen Tendenzen in Einklang ist oder nicht. Je nachdem nun habe ich auch hier ein Gefühl der Lust oder der Unlust. Auch hier ist dies Gefühl nichts als das Gefühl eben dieses Einklanges oder Mißklanges, in meiner gegenwärtigen Tätigkeit. Das Lustgefühl ist ein Gefühl des Einklanges zwischen der aus der Vergangenheit her in mich, d. h. mein gegenwärtiges Erleben sich eindrängenden oder in dasselbe hineintendierenden Tätigkeit einerseits und den in meiner gegenwärtigen inneren Zuständlichkeit liegenden Tendenzen der Betätigung meiner andererseits. Und das Gefühl der Unlust ist das entsprechende Gefühl des Widerstreites.

Weil aber hier das Betrachtete oder Apperzipierte nicht ein von mir verschiedener Gegenstand ist, sondern eben diese meine vergangene Tätigkeit, darum ist nun, oder eben damit ist mein Gefühl der Lust oder Unlust auf diese Tätigkeit bezogen; sie ist, sofern darin ich der Tätige bin, oder sofern in der vergangenen Tätigkeit wie in jeder Tätigkeit überhaupt das Ich steckt, auf mich bezogen. Das Gefühl ist also jetzt positives oder negatives Selbstgefühl. Es ist Gefühl der Lust oder Unlust „an" mir und meiner Tätigkeit.

Wir bezeichnen das unter solchen Umständen entstehende Lustgefühl, also dies Gefühl der Lust an mir, wohl auch als Gefühl der „Billigung" meiner, der Zufriedenheit mit mir, und eventuell mit dem oben schon gebrauchten Namen „Stolz". Dabei liegt in dem Worte „Gefühl der Billigung" deutlich, daß es ein Gefühl des Einklanges oder der Einstimmigkeit ist. Billigen heißt Einstimmen.

Und wir bezeichnen ebenso jenes Unlustgefühl, also das Gefühl der Unlust an mir, auch als Gefühl der Mißbilligung oder der Unzufriedenheit mit mir, oder der Selbstverurteilung oder Selbstverneinung, und eventuell als Gefühl der Demütigung oder Scham. Dabei liegt wiederum im Worte „Gefühl der Mißbilligung" unmittelbar dies, daß das Gefühl ein Gefühl des Widerstreites ist, der Gegensätzlichkeit oder des Mißklanges. Mißbilligung ist innere Gegensätzlichkeit.

Positive und negative Einfühlung. Sympathie.

Und zu diesen beiden Gefühlsmöglichkeiten tritt nun endlich die dritte. Und das ist eben die Möglichkeit der Einfühlung. Ich habe das Gefühl der Lust an meiner Tätigkeit. Aber diese Tätigkeit ist nun objektiviert oder ist für mich unmittelbar, indem ich sie erlebe, an einen von mir verschiedenen Gegenstand, z. B. an eine sinnlich wahrgenommene Gebärde, gebunden. Sie kommt nicht aus mir, sondern aus einem von mir verschiedenen Gegenstande oder dringt von da her in mich ein. Und nun habe ich ein Gefühl der Lust oder der Unlust, wiederum je nachdem diese in mich eindringende Tätigkeit mit meinem eigenen Bedürfnisse der Selbstbetätigung in Einklang steht oder nicht.

Wie man sieht, verhält sich dieser Fall zum vorigen, wie sich die „fremde“, d. h. an den von mir verschiedenen Gegenstand gebundene Tätigkeit verhält zur vergangenen eigenen, die als vergangene gleichfalls nicht „mir“, d. h. meinem gegenwärtigen Ich angehört, sondern an mich herandringt. Auch diese letztere ist insofern für mich, nämlich eben das gegenwärtige Ich, Objekt, oder steht diesem „gegenüber“, so wie jene fremde Tätigkeit für mein „Ich überhaupt“ Objekt ist oder mir gegenübersteht.

Achten wir nun aber hier besonders auf die beiden oben unterschiedenen Möglichkeiten, daß die in mich eindringende Tätigkeit in Einklang steht mit den in mir vorhandenen Tendenzen oder Bedürfnissen der Selbstbetätigung und daß sie damit in Widerstreit tritt. Beide Fälle haben das Gemeinsame, daß die Tätigkeit in mich eindringt und mir zugemutet wird, sie in mein gegenwärtiges Erleben aufzunehmen. In beiden Fällen also erlebe ich die Tätigkeit, nur zunächst als eine in mich eindringende oder mir zugemutete. Zugleich erlebe ich sie doch in beiden Fällen in verschiedener Weise, nämlich das eine Mal als verletzend oder feindselig in mich eindringende „Zumutung“, im anderen Falle dagegen als eine solche, die ich in mein gegenwärtiges Erleben frei aufnehmen kann und demgemäß frei aufnehme. Im letzteren Falle ist das, was mir zu-

gemutet wird, zugleich das Ergebnis eines eigenen spontanen Dranges. Es befriedigt sich darin ein solcher.

Sofern nun in beiden Fällen die in mich eindringende Tätigkeit von mir erlebt wird und beide Male dies in mich Eindringende doch einem „Objekt", d. h. einem von mir verschiedenen Gegenstande angehört, müssen wir beide Vorgänge oder Erlebnisse als Einfühlung bezeichnen. Zugleich müssen wir doch beide Arten der Einfühlung voneinander unterscheiden. Und dies tun wir, indem wir sie als „positive" und „negative Einfühlung" einander gegenüberstellen. „Positive Einfühlung" ist also dies, daß ich die von einem Gegenstande her in mich eindringende Tätigkeit frei oder spontan aufnehme oder widerspruchslos zu meiner eigenen Tätigkeit mache. „Negative Einfühlung" dagegen ist dies, daß die Tätigkeit in mich eindringt, aber von mir innerlich abgewiesen wird. Positive Einfühlung ist das Erlebnis jenes Einklanges, negative das Erlebnis jenes Mißklanges. Jenen Einklang können wir auch als Sympathie bezeichnen. In der Tat ist die Sympathie nichts anderes als dies, daß ein Psychisches, ein Icherlebnis, das für mein Bewußtsein an einen von mir verschiedenen Gegenstand gebunden ist, in mich eindringt und von mir frei aufgenommen wird. Es ist der Einklang zwischen dem mir fremden Leben und dem eigenen Lebensdrange oder Lebensbedürfnis, der eigenen Lebenssehnsucht. Darnach dürfen wir die positive Einfühlung auch die sympathische Einfühlung nennen.

In jenem Einklange erlebe ich eine Betätigung meiner selbst, eine Befriedigung meines Lebenstriebes, also eine Lebensbejahung, In jenem Mißklange erlebe ich ebenso die Negation eines eigenen Lebenstriebes, eine Lebens- oder Selbstverneinung. So dürfen wir auch sagen: Positive Einfühlung ist dies, daß ich in der von einem „Anderen" herkommenden Lebensbetätigung eine eigene Lebensbejahung, negative ist dies, daß ich, als von einem Anderen herkommend, eine Lebensverneinung in mir erlebe. Oder positive Einfühlung ist die in einem „Anderen", d. h. einem von mir verschiedenen Gegenstande, erlebte Lebensbejahung, negative Einfühlung ist die in einem „Anderen" erlebte Lebensverneinung.

Dasjenige nun aber, in welchem ich in der reinen ästhetischen Betrachtung eine solche Lebensbejahung erlebe, nenne ich „schön“. Dasjenige, in welchem ich, wiederum in der reinen ästhetischen Betrachtung, eine solche Lebensverneinung erlebe, nenne ich „häßlich“. Das Gefühl der Schönheit und Häßlichkeit ist nichts als dies Gefühl der objektivierten, d. h. in einem Objekt erlebten Lebensbejahung bzw. Lebensverneinung.

Einfühlung und Assoziation.

Unterscheiden wir nun aber in diesem Zusammenhange noch einmal kurz die möglichen Fälle der Einfühlung, die früher schon einander gegenübergestellt wurden.

Dabei begnüge ich mich, die „allgemeine apperzeptive Einfühlung“ und die „Natureinfühlung“ nur wiederum mit diesen Namen zu benennen. Auf beide werden wir bei Gelegenheit der „ästhetischen Mechanik“ zurückzukommen haben. Und ebenso nenne ich hier nur wiederum die Einfühlung, die ich ehemals an letzter Stelle erwähnte, d. h. die „Stimmungseinfühlung“. Auf diese wird bei der Musik mit einem Worte zurückzukommen sein.

Dagegen weise ich noch einmal ausdrücklich auf die Natur der Einfühlung in die sinnliche Erscheinung eines Menschen. Vor allem ist hier noch einmal zu betonen, daß in den Gebärden, den Bewegungen, den ruhenden Formen, auch in den Naturlauten und den Worten eines Menschen ein Inneres oder Seelisches „liegt“ oder darin zum „Ausdruck“ kommt.

Was nun dies „Liegen“ oder „zum Ausdruck kommen“ angeht, so habe ich mich ehemals sehr bestimmt gegen eine Erklärung dieses Sachverhaltes gewendet; nämlich gegen die Erklärung, daß dies „Liegen“, oder daß der Zusammenhang zwischen der sinnlichen Erscheinung eines anderen Individuums und dem darin liegenden Leben für uns auf dem Wege eines Analogieschlusses zustande komme. Hierauf nun komme ich in diesem Zusammenhange in einer bestimmten Absicht zurück.

Speziell liegt mir hier daran, darauf aufmerksam zu machen, daß ein solcher Analogieschluß, wenn er möglich wäre, und

dies ist er ganz gewiß nicht, uns doch nur ein Wissen davon geben könnte, daß zu einer Gebärde und einer Bewegung oder zu einem Worte ein Bewußtseinsleben, ein Affekt etwa, „gehöre". Darum aber, daß zu solchen Lebensäußerungen ein Inneres „gehört", daß etwa zu einer Gebärde der Trauer die Trauer „gehört", handelt es sich hier gar nicht, sondern es handelt sich um jenes „Liegen" oder „zum Ausdruck kommen". Und dies sagt etwas völlig anderes.

Zu den sichtbaren Eigenschaften eines Steines „gehört" die Härte. Aber dieselbe „liegt" doch nicht in jenen Eigenschaften oder kommt darin nicht zum „Ausdruck". Zum Blitz „gehört" ebenso der Donner. Zu irgendeiner Mischung chemischer Substanzen und der Erwärmung derselben „gehört" eine Explosion. Aber es „liegt" weder im Blitz der Donner, noch „liegt" in der Mischung chemischer Substanzen die Explosion, noch auch hat es Sinn zu sagen, es komme im Donner der Blitz, in der Explosion die Mischung der chemischen Substanzen zum „Ausdruck".

Dies können wir auch noch anders sagen: Der Zusammenhang zwischen Blitz und Donner ist für mich zustande gekommen durch eine Vorstellungsassoziation. Ebenso verdankt das Bewußtsein vom Stattfinden der anderen soeben erwähnten Zusammenhänge einer Vorstellungsassoziation sein Dasein. Dagegen besagt dies, daß in einer Gebärde, etwa der Trauer, ein Affekt, in unserem Falle die Trauer, „liegt", nicht, daß beide miteinander assoziiert sind, sondern es besagt eben, daß dies Psychische in jenem sinnlich Wahrnehmbaren „liegt".

Der Sinn aber dieses „Liegens" oder jenes „Zumausdruckkommens" ist zunächst der: Indem ich die sinnliche Erscheinung eines anderen, oder indem ich eine Lebensäußerung an ihm, z. B. die Gebärde der Trauer, sehe und erfasse, erfasse ich darin zugleich den Affekt. Beides zusammen macht ein einziges unteilbares Erlebnis aus.

Aber auch damit ist der Sachverhalt der Einfühlung noch nicht vollkommen bezeichnet, sondern es muß auf ein Moment desselben noch besonders aufmerksam gemacht werden. Ich

meine das, was vielleicht noch deutlicher als in dem Worte „Ausdruck, in dem Worte „Äußerung" oder auch in dem Worte „Kundgabe" liegt. Es ist, wenn ich eine Gebärde der Trauer sehe, nicht etwa so, daß ich dieselbe nur einfach tatsächlich „darin" sehe, d. h. nur einfach in und mit der Gebärde sie erfasse. Sondern ich erfasse zugleich die Gebärde als eine solche, in welcher oder durch welche die Trauer kundgegeben wird, oder erfasse die Trauer als eine durch die Gebärde kundgegebene. Die Trauer liegt in der Gebärde nicht nur überhaupt, sondern als etwas darin Geäußertes oder dadurch Kundgegebenes.

Diese Kundgabe oder Äußerung nun ist eine Tätigkeit, nicht eine bewußte oder bewußt gewollte, aber eine instinktive oder Triebtätigkeit. Dies kann ich zunächst auch so ausdrücken: Die Trauer ist in der Gebärde für mich da als etwas durch die Trauer Hervorgebrachtes. Hierin liegt vollkommen deutlich das Moment der Tätigkeit. Die „Tätigkeit" besteht eben in dem Hervorbringen.

Aber auch damit wiederum ist der Sachverhalt, um den es sich hier handelt, nicht eindeutig bezeichnet. Man könnte zunächst daran erinnern, daß doch auch aus jener Mischung von chemischen Substanzen die Explosion hervorgehe, oder daß diese durch jene hervorgebracht sei. Nun darauf wäre zu erwidern, daß in diesem Falle das „Hervorgehen" in den Sachverhalt von mir nur hineingetragen wird. Ich sehe ja offenbar nichts dergleichen, d. h. ich sehe nichts von einem Hervorgebrachtwerden, wenn ich die Explosion auf die Mischung von Substanzen folgen sehe. Sondern ich sehe nur die Aufeinanderfolge. Und ich weiß zugleich, daß diese Aufeinanderfolge der beiden Geschehnisse notwendig ist, d. h. gemäß einer aus der Erfahrung gewonnenen Regel von mir gedacht werden muß. Jenes „Hervorgehen" aber meint nicht die Tatsache der Aufeinanderfolge, noch auch meint es die notwendig zu denkende Aufeinanderfolge. Sondern jenes „Hervorgehen" bezeichnet ein ganz eigenartiges Bewußtseinserlebnis.

Andererseits erlebe ich allerdings in anderen Fällen ein solches Hervorgehen mit voller Deutlichkeit. Ich erlebe es etwa

unmittelbar, d. h. ich fühle es, wie aus der Vorstellung einer Dissonanz die Vorstellung des Tones oder Akkordes, in welchem diese sich löst, hervorgeht. Ich fühle, wie jene Vorstellung diese hervorbringt oder hervordrängt und mir aufnötigt.

Indessen so gewiß im letzteren Falle ein Hervorgehen allerdings erlebt wird, so gewiß ist dies nun wiederum nicht „Äußerung" oder Kundgabe. Die Vorstellung der Dissonanz gibt sich nicht in der Vorstellung des dieselbe lösenden Tones oder Akkordes „kund". Anders gesagt, es fehlt nun hier jenes eigenartige unmittelbare „Darinliegen" der lösenden Vorstellung in der Vorstellung der Dissonanz, in dem Sinne, in dem ein Affekt in einer Gebärde „liegt".

Danach müssen wir schließlich sagen: Der Zusammenhang zwischen der Gebärde der Trauer und der Trauer, um bei diesem Beispiel zu bleiben, ist ein ganz eigenartiger und nicht weiter beschreibbarer. Und derselbe hat nicht nur einen eigentümlichen Charakter, sondern er hat mit ihm zugleich auch eine eigentümliche Innigkeit. Diese erkennen wir ausdrücklich an, indem wir sagen, die Beziehung zwischen beiden ist eine Art von Identität, die doch mit der logischen Identität gar nichts gemein hat. Die Trauer „äußert" sich, und ihre „Äußerung" ist die Gebärde, oder diese ist die geäußerte Trauer. Die Gebärde ist also die Trauer, freilich nicht die Trauer an sich, sondern eben als geäußerte Trauer. Dies ist seltsam, da doch andererseits die Gebärde und die Trauer auch wiederum miteinander absolut unvergleichliche Dinge sind. Aber eben diese Seltsamkeit liegt hier vor; und sie macht das besondere Wesen der Art aus, wie in einer Gebärde und überhaupt in der sinnlichen Erscheinung eines Individuums für mich ein Inneres liegt; wie für mich Körper und Seele eines Individuums aneinander gebunden sind. Sie macht, so kann ich auch sagen, das Eigenartige des Bewußtseins aus, daß der Körper, den ich einen menschlichen Körper nenne, für mich ein solcher ist, d. h. eine Seele hat, oder ein mir gleichartiges beseeltes Etwas darstellt.

Dies Eigenartige aber wird nun durch die Rede von einem Analogieschluß und von erfahrungsgemäßer Assoziation in keiner Weise getroffen. Lassen wir den Begriff einer eigenartigen

„Identität", den ich soeben gebrauchte, dahingestellt, dann müssen wir doch in jedem Falle in der Beziehung zwischen der Gebärde und dem, was sie kundgibt, und in der Beziehung der sinnlichen Erscheinung eines Individuums, und dem Innern, das darin für uns liegt, überhaupt, diese beiden Momente, und zugleich das Ineinander dieser beiden Momente, festhalten, einmal daß die Trauer in der Gebärde sich kundgibt, sich in ihr ausströmt oder ausstrahlt, zu ihr in dieser aktiven oder Tätigkeitsbeziehung zu stehen scheint, zum andern, daß die Trauer in der Gebärde notwendig miterfaßt wird und unmittelbar liegt. Von beidem aber, und erst recht von dem Ineinander der beiden Momente, von dem also, was die spezifische Eigenart des Zusammenhanges oder der Beziehung zwischen dem, was in einer Gebärde liegt, einerseits, und dieser Gebärde andererseits, oder allgemeiner, von dem, was das Eigentümliche des Zusammenhanges zwischen einem Sinnlichen und dem, was darin liegt oder zum Ausdruck kommt, konstituiert, liegt in der „Assoziation" nichts. Oder, was dasselbe sagt, es liegt von alledem nichts in dem der Erfahrung entstammenden, aus Erfahrungstatsachen erschlossenen Bewußtsein der bloßen Zusammengehörigkeit irgendeines Objektes mit einem gegebenen Sinnlichen.

Diese unvergleichliche Eigenart des in Rede stehenden Sachverhaltes setzt nun aber auch eine entsprechende Eigenart ihres Zustandekommens voraus, oder macht eine besondere Erklärung des Sachverhaltes notwendig. Und diese nun kann keine andere sein als diejenige, die bereits früher als die einzig mögliche bezeichnet wurde. Ich führte den Sachverhalt ehemals zurück auf den Trieb der Nachahmung einerseits, und den Trieb der Äußerung innerer Vorgänge oder Erregungen andererseits. Damit führte ich ihn zurück auf jedermann bekannte und von jedermann zugestandene allgemeine Tatsachen. Freilich diese Tatsachen sind ihrerseits nicht weiter zurückführbar.

Genauer ist das Zustandekommen des Zusammenhanges zwischen der äußeren Erscheinung eines Individuums und dem Innern, das darin liegt, ich meine das Zustandekommen dieses Zusammenhanges für uns, so zu denken: Indem ich selbst

Trauer fühlte, erlebte ich zunächst die Tendenz der Äußerung oder Kundgabe derselben in einer Gebärde der Trauer. Diese Tendenz kennt jedermann. Sie wird für jeden zur fühlbaren Tendenz, wenn er etwa genötigt ist, aus irgendwelchen Gründen im Zustande der Trauer ein vergnügtes Gesicht zu machen. Dabei aber kommt nach Aussage meines unmittelbaren Erlebens diese Tendenz der körperlichen Äußerung des Affektes nicht eigentlich zu dem Affekte hinzu, d. h. sie ist nicht ein Erlebnis neben diesem, sondern sie geht fühlbar daraus hervor, ist also in ihrer Wurzel darin eingeschlossen, in ihr als eine Seite ihres Wesens unmittelbar enthalten.

Und nun sehe ich an einem andern die Gebärde der Trauer. Dann tritt in mir der Trieb der Nachahmung in Aktion. Die Wahrnehmung und Auffassung der fremden Gebärde weckt, ohne daß ich weiß, wie dies zugeht, diese Tendenz. Auch hier müssen wir doch sogleich wiederum sagen, die Tendenz zu dieser körperlichen Tätigkeit oder zu dieser „Äußerung" tritt im Trieb der Nachahmung ebenfalls nicht als etwas Neues zum Akte der Auffassung der fremden Gebärde hinzu, sondern ist in diesem Auffassungsakte als ein Bestandteil desselben unmittelbar mitgegeben.

Diese jetzt von mir erlebte Tendenz ist nun aber eben diejenige Tendenz, die vorher in dem Affekte der Trauer unmittelbar mitgegeben war. Ein Teil jenes Erlebnisses ist also jetzt wiederum in mir da. Und dieser Teil tendiert nun naturgemäß, oder nach einem allgemeinen psychologischen Gesetze, sich zu vervollständigen, d. h. es entsteht jetzt in mir die Tendenz, in den ehemals erlebten und zu jener Tendenz zugehörigen affektiven Zustand wiederum zu verfallen. Und diese Tendenz verwirklicht sich, wenn nichts sie daran hindert.

Dieser Affekt ist nun aber einerseits an die wahrgenommene Gebärde gebunden, oder liegt, wie ich vorhin sagte, in dem Akte der Erfassung derselben unmittelbar als Bestandteil derselben. Andererseits liegt in ihr wiederum, ebenso unmittelbar, der Affekt. Und damit nun ist auch der Affekt an die gesehene Gebärde gebunden, oder liegt darin. Zugleich aber liegt er darin als ein solcher, welcher aus sich heraus auf die

Hervorbringung der Gebärde zielt oder darin sich zu äußern tendiert.

Dies alles zusammen nun heißt: Ich erlebe in der fremden Gebärde unmittelbar den Affekt als in ihr sich kundgebend. Umgekehrt ist nur in solcher Weise diese Tatsache verständlich.

Schließlich müssen wir uns hier freilich noch des oben Betonten erinnern: In derselben Weise wie die Gebärde Äußerung ist der Trauer und diese in der Gebärde als darin sich äußernd unmittelbar liegt, so äußert sich auch ein Urteilen, Meinen, Glauben usw. in einem Satze und liegt darin unmittelbar. In beiden Fällen objektiviere ich etwas, das ich als ein instinktiv nach Äußerung Verlangendes erlebt habe, in einem mir gegenüberstehenden Sinnlichen. Und beide Male ist die Herkunft dieses Sachverhaltes die gleiche.

Was aber die beiden Fälle wiederum unterscheidet, ist, wie wir sahen, dies, daß das Meinen, Glauben, Urteilen keine Tätigkeit ist. Dagegen ist die Trauer zwar auch nicht eine einzelne Tätigkeit, aber sie ist eine Weise der seelischen Tätigkeit oder der inneren Betätigung meiner, d. h. des Sichauswirkens innerer Kräfte in mir überhaupt. Als Einfühlung aber bezeichne ich aus oben angegebenen Gründen nur die Objektivierung eines Fühlbaren. Und fühlbar ist nur Tätigkeit, und fühlbar sind eben damit die Färbungen dieser Tätigkeit. Darum bleiben wir dabei, das Bewußtsein, daß in einem Satze ein Urteil liege, einfach als Selbstobjektivation zu bezeichnen, und einzig der Objektivation von Tätigkeiten und weiterhin von Tätigkeitsmöglichkeiten den Namen der Einfühlung zuzugestehen.

„Assoziative Faktoren" des ästhetischen Objektes.

Außerdem will ich aber hier noch einen Zusatz machen, der sich speziell an die Erklärung schließt: Daß in einem Sinnlichen ein Inneres, ein Leben, d. h. eine Tätigkeit oder Weise der gesamten Tätigkeit eines Ich für mich liege, dies heiße nicht, daß beides durch Assoziation aneinandergeknüpft sei, oder kurz, die Einfühlungsreaktion sei nicht Assoziation.

Der Zusatz, den ich zu dieser Erklärung machen will, zielt auf eine Erweiterung dieser Einsicht. Immer und immer wiederum

hat man von „assoziativen Faktoren" des ästhetischen Objektes geredet. Nun, solche assoziative Faktoren gibt es überhaupt nicht. D. h. es gehört nichts von dem, was dem sinnlich unmittelbar gegebenen Faktor eines ästhetischen Objektes nur assoziiert ist, zu diesem ästhetischen Objekt, kein solches Moment existiert überhaupt für die ästhetische Betrachtung, kann also dazu beitragen, dies Objekt zu einem ästhetischen zu machen. Auch die Unterscheidung zwischen „notwendigen und eindeutigen" Assoziationen und solchen, die nicht notwendig und eindeutig sind, genügt nicht. Auch die notwendigsten und eindeutigsten Assoziationen können nicht das mit dem ästhetischen Objekt oder seiner sinnlichen Erscheinung Assoziierte zu einem ästhetischen Faktor desselben machen, solange sie nichts sind, als eben notwendige und eindeutige Assoziationen. Kurz, es ist das Reden von assoziativen Faktoren des ästhetischen Objektes und demgemäß auch die — von Fechner stammende Unterscheidung zwischen „direkten" und „assoziativen" Faktoren desselben durchaus unzulässig.

Ist mir etwa ein Bild von lieber Hand geschenkt, so kann zwischen dem Bilde und der „lieben Hand" die innigste Assoziation bestehen. Aber mit dem ästhetischen Wesen des Bildes hat dies nichts zu tun.

Diese Assoziation, sagt man vielleicht, ist keine eindeutige und notwendige. Aber was sind dann überhaupt eindeutige und notwendige Assoziationen? Nun in unserem Falle kann damit nur gesagt sein: Die Assoziation zwischen dem Bilde und dem Umstande, daß es mir von lieber Hand geschenkt worden ist, ist keine eindeutige und notwendige, d. h. in dem Bilde selbst „liegt" davon nichts. Und diesen Sinn werden überhaupt die „eindeutigen und notwendigen" Assoziationen haben. Aber, daß etwas in einem sinnlich Wahrgenommenen unmittelbar „liegt", darin „liegt" eben jederzeit mehr als bloße Assoziation.

Die liebe Hand, von der ich hier rede, oder das, was sie zur „lieben" Hand macht, ist ein Psychisches. Aber nehmen wir nun ein Beispiel, in welchem ein Physisches mit einem sinnlich wahrgenommenen Objekt „assoziiert" ist.

Mit der Vorstellung eines schweren Körpers, der ohne Unterstützung in der Luft schwebt, ist die Vorstellung des Fallens verknüpft. Und diese Verknüpfung ist so „notwendig", als irgendeine Assoziation sein kann. Dies hindert aber doch nicht, daß die Kunst schwere Körper als schwebend darstellt. Und die Erfahrung zeigt, daß der Gedanke des Fallens hier ästhetisch gar nicht in Frage zu kommen braucht. Antwortet man darauf, für die ästhetische Betrachtung sei eben diese Assoziation keine notwendige, sie sei es so wenig, daß sie in solcher Betrachtung vielleicht überhaupt nicht bestehe oder nicht zur Wirkung komme, so liegt darin nichts anderes als das Zugeständnis, daß auch die notwendigsten Assoziationen für das ästhetische Objekt bedeutungslos sein können. Und dies wiederum heißt, daß die Erfahrungsassoziationen rein als solche ästhetisch überhaupt nichts zur Sache tun. Wir können mit Bezug auf die erwähnte Assoziation wiederum sagen: Sie ist ästhetisch bedeutungslos, weil, mag sie so notwendig sein wie sie will, in dem Schweben nichts vom Fallen „liegt".

Hiergegen wendet man nun vielleicht ein: Aber wir interpretieren doch die flächenhafte Darstellung körperlicher Objekte in einem gemalten oder gezeichneten Bilde dreidimensional. Die perspektivisch verschobene Ansicht eines Hauses etwa repräsentiert uns das an sich nicht perspektivisch verschobene Haus. Und dies hat doch in einer Erfahrungsassoziation seinen Grund. Zugleich ist solche dreidimensionale Umdeutung keineswegs irrelevant. Sie ist eine wesentliche Voraussetzung des ästhetischen Eindruckes, den ich von dem Bild gewinnen soll. Ich gebe gleicherweise der kleiner gezeichneten Gestalt im Hintergrunde des Bildes auf Grund von Erfahrungsassoziationen ihre wirkliche Größe. Und wiederum hat dies für die ästhetische Betrachtung des Bildes entscheidende Bedeutung.

Aber hier muß ich eben der Meinung, der Zusammenhang zwischen dem Bilde und dem, was es „vorstellt", sei ein lediglich assoziativer im gewöhnlichen Sinne des Wortes, widersprechen. Dies heißt nicht, daß auch hier Einfühlung vorliege. Die wirkliche Gestalt des perspektivisch dargestellten Hauses oder die wirkliche Größe der verkleinert gezeichneten Person

wird in das Wahrgenommene gewiß nicht „eingefühlt". Wohl aber darf ich sagen: ich „sehe" sie unmittelbar „darin"; oder wiederum: sie „liegt" für mich darin. Ich sehe nicht das, was ich sehe, und knüpfe daran die Vorstellung des wirklichen Sachverhaltes, so wie ich an die Wahrnehmung des schwebenden Körpers die Vorstellung des Fallens oder an die optische Wahrnehmung des Steines die Vorstellung seiner Härte knüpfe, sondern „in" dem flächenhaften Bild, das ich mit dem sinnlichen Auge sehe, denke ich den dreidimensionalen Körper, oder stellt sich dem geistigen Auge der dreidimensionale Körper dar. Ich „sehe" ebenso, nämlich mit demselben „geistigen Auge", in dem verkleinerten Bilde den Menschen, der an sich nicht verkleinert, sondern ebenso groß ist, als wenn er im Vordergrunde stände. Was ich mit dem sinnlichen Auge sehe, ist mir Repräsentant oder Symbol des damit Gemeinten oder vom geistigen Auge „Gesehenen". Es „drückt" mir nicht etwas „aus", aber es bedeutet mir etwas. Kurz es besteht auch hier zwischen dem, was ich sehe, und dem, was ich nicht sehe, und was doch zum ästhetischen Objekt mit hinzugehört, eine Art der symbolischen Relation. Mag beim Zustandekommen derselben die Erfahrung noch so sehr beteiligt sein, so ist dieselbe doch nicht einfach gleichbedeutend mit erfahrungsgemäßer Verknüpfung. Die fragliche symbolische Relation ist nicht dieselbe, wie diejenige, die zwischen einer Gebärde und dem, was sie ausdrückt, besteht, sondern sie ist die symbolische Relation zwischen „Erscheinung" und dem, was „darin erscheint" oder darin gedacht wird. Aber auch diese symbolische Relation ist in ihrem letzten Grunde oder ist ihrem eigentlichen Kerne nach etwas von jeder bloßen Erfahrungsassoziation grundsätzlich Verschiedenes.

Daraus ersehen wir nun aber zugleich, welcher Art unter allen Umständen die Beziehung sein muß, die zwischen der sinnlich wahrgenommenen Komponente des ästhetischen Objektes, dem „direkten" Faktor desselben einerseits, und dem, was sonst zum ästhetischen Objekt gehören soll, andererseits besteht. Sie ist jederzeit eine symbolische Relation. Die Relation aber zwischen jener Komponente und dem in dem Objekt „ausge-

drückten“ Psychischen ist diejenige Art der symbolischen Relation, die den besonderen Namen „Einfühlungsrelation“ trägt.

Das Studium der symbolischen Relationen und insbesondere das Studium der Einfühlungsrelation, die Besinnung darüber, was das spezifische Wesen der „Bedeutung“ und insbesondere darüber, was das spezifische Wesen des „Ausdruckes“ ausmacht, wird für alle weitere Stellungnahme zum Begriffe der Einfühlung, und demnach auch zum Begriffe der ästhetischen Sympathie, überhaupt für jede Stellungnahme zur Frage, was außer dem in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebenen zum ästhetischen Objekt gehöre oder dasselbe konstituiere, für jedermann unerläßliche Bedingung sein.

Zweites Kapitel: Die ästhetische Betrachtung.

Allgemeines Wesen der ästhetischen Betrachtung.

Damit nun kehren wir wiederum zurück zur Einfühlung überhaupt, also insbesondere zum Gemeinsamen der positiven und negativen Einfühlung. Wir tun dies aber nur, um unsern Blick nun nach anderer Richtung zu wenden.

Jenes „Gemeinsame“ ist das Eindringen eines Lebens oder einer Tätigkeit oder einer Weise der Lebensbetätigung in mich von einem Objekte her. Dies Eindringen nun unterliegt noch einer doppelten Voraussetzung, die bisher stillschweigend als gegeben angesehen wurde. Dieselbe ist im Begriffe der ästhetischen Einfühlung allemal miteingeschlossen, muß nun aber doch, oder muß eben deswegen, noch besonders erwähnt werden.

Ich sagte oben, es liege in der Natur der vorgestellten oder gedachten Tätigkeit, daß ich sie nicht vorstellen, d. h. nicht denken und betrachten oder mir vergegenwärtigen kann, ohne daß sie die Tendenz in sich schließe, mir gegenwärtig zu sein. d. h. jetzt wiederum von mir erlebt zu werden. Nun kann ich aber, so scheint es, jederzeit in einen beliebigen Menschen ein

beliebiges Gefühl, d. h. eine beliebige Tätigkeit oder Weise einer inneren Betätigung hineindenken, z. B. ehrliche Freude oder dergleichen. Ich kann dies auch, wenn ich zugleich weiß, in dem Menschen finde sich in Wahrheit nichts dergleichen. Tue ich dies aber, so wird die von mir gedachte und in den Menschen hineingedachte Freude nicht zu meiner eigenen. Und auch wenn ich nur zweifle, ob die Freude in dem Menschen wirklich sich finde, fühle ich sie nicht mit, d. h. ich erlebe sie nicht in mir. Ja noch mehr; auch wenn ich weiß, daß der Mensch ehrlich sich freut, ich weiß dies aber nur so, wie ich weiß, daß der Sirius sehr viel größer ist als die Sonne, so hat dies nicht die Wirkung, die ich als Einfühlung bezeichne. — Hiermit nun sind beide Bedingungen der Einfühlung, die ich oben meinte, angedeutet.

Ich sagte zuerst, die Einfühlung komme nicht zustande, wenn ich weiß, der andere fühle die in ihn hineingedachte Freude tatsächlich nicht, oder wenn ich zweifle, ob es so sei. Nun in diesem Falle denke ich zwar die Freude in den Menschen hinein. Aber ich weiß, ich darf dies nicht, oder ich weiß nicht, ob ich es darf. Und dies heißt beide Male: die Vorstellung der Tätigkeit oder Weise der inneren Lebensbetätigung, etwa die Freude, ist in mir nicht als eine sichere oder unbestrittene oder zweifelsfreie, sondern sie ist bestritten, d. h. bestritten durch Tatsachen, die mir verbieten, die Vorstellung zu vollziehen, oder durch den Zweifel, ob die Vorstellung zutreffe, durch den Gedanken der Möglichkeit, jener Gedanke dürfe nicht vollzogen werden, kurz durch Gedanken, die jenem Gedanken oder jener Vorstellung entgegenstehen. Dies schließt nun doch nicht aus, daß die vorgestellte Tätigkeit an sich die Tendenz hat, von mir jetzt erlebt zu werden. Aber dieser Tendenz steht eben, wenn eine dieser Vorstellung entgegenstehende oder widersprechende Vorstellung sich aufdrängt, eine Gegentendenz gegenüber, und hebt sie auf. Es findet also in der Tat jetzt kein Eindringen der vorgestellten Tätigkeit in mein gegenwärtiges Erleben statt. Dies Eindringen aber ist die erste Bedingung der Einfühlung. — Damit ist zugleich gesagt: Soll die Einfühlung stattfinden, so muß die Vorstellung der Tätig-

keit, die eingefühlt werden soll, eine unbestrittene sein, nämlich unbestritten in dem angegebenen Sinne, daß nicht eine „Gegenvorstellung“ sich aufdrängt und ihr das Eindringen in mich verbietet.

Aber auch diese Unbestrittenheit der Vorstellung des Psychischen, das ich einfühlen soll, genügt nicht ohne weiteres, damit die Einfühlung tatsächlich stattfinde. Auch wenn ich weiß, so sagte ich oben zweitens, daß ein anderer Freude fühlt; aber ich weiß dies nur so obenhin; so führt dies nicht zur Einfühlung. Dies nun heißt positiv gewendet: Ich muß, wenn die Einfühlung stattfinden, d. h. wenn die vorgestellte Tätigkeit in mein gegenwärtiges Erleben eindringen soll, auch meinerseits in den Menschen, in welchem die Tätigkeit sich findet, in gewissem Sinne „eindringen“, nämlich denkend eindringen, d. h. ich muß mich dem Menschen, so wie er ist, ich muß insbesondere der Tätigkeit, von der ich weiß, daß sie in ihm ist, betrachtend mich hingeben und betrachtend darin verweilen. Je mehr ich die innere Erregung in ihm nicht nur denke, sondern ihr betrachtend mich hingebe, um so mehr fühle ich dieselbe, in unserem Falle die Freude, in mich eindringen, und fühle weiterhin von ihr mich gehoben und beglückt.

Die beiden hier bezeichneten Bedingungen der Einfühlung sind nun aber bei der ästhetischen Einfühlung notwendig erfüllt. Sie sind unmittelbar gegeben durch das, was die Voraussetzung der ästhetischen Einfühlung ausmacht. Und das ist die reine ästhetische Betrachtung.

Damit ist nun zunächst gesagt, daß nicht jede Einfühlung ästhetische Einfühlung ist. In der Tat gibt es eine doppelte Möglichkeit der Einfühlung. Ich sehe etwa einen Menschen traurig, d. h. seine Züge machen mir den Eindruck der Trauer, und ich weiß zugleich, dieser Eindruck entspricht dem wirklichen Sachverhalt; ich weiß also, der Mensch fühlt Trauer. Indem ich dem, was ich hier „sehe“ und zugleich als der Wirklichkeit entsprechend erkenne, mich überlasse, schleicht die Trauer in mich selbst ein; ich fühle und erlebe sie mit. Aber man achte auf das Besondere dieses Falles. Das Eingefühlte hat hier zugleich für mich objektive Existenz. Und es

existiert nicht nur tatsächlich, sondern ich weiß auch davon. — Diese Einfühlung nun wollen wir „praktische" Einfühlung nennen. „Praktische Einfühlung" ist also diejenige Einfühlung, die mit einem Wissen von der objektiven Wirklichkeit des Eingefühlten verbunden ist.

Jenem Falle aber stellen wir nun einen anderen gegenüber. Wiederum sehe ich die traurigen Züge. Und stellte ich auch dieses Mal die Frage, ob denselben wirkliche Trauer zugrunde liege, so würde ich die Frage vielleicht mit ja, vielleicht auch mit nein beantworten. In der Tat aber stelle ich nun diese Frage gar nicht, sondern überlasse mich nur einfach dem Eindruck der Züge. Und indem ich mich diesem überlasse, fühle ich wiederum die Trauer mit. Ich tue dies, obgleich ich jene Frage unterlasse, also mir dieselbe auch nicht bejahe. Diese Einfühlung nun ist ästhetische Einfühlung. -- Dies verallgemeinern wir: Praktisch ist die Einfühlung, die nach der Wirklichkeit des Eingefühlten fragt; ästhetisch dagegen diejenige, die danach nicht fragt.

Und dasselbe nun ist es, wenn wir sagen, ästhetische Einfühlung ist die Einfühlung unter Voraussetzung der reinen ästhetischen Betrachtung.

Bleiben wir nun aber bei der Natur dieser ästhetischen Betrachtung einen Augenblick. Ich kann allerlei Dinge von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachten, z. B. ein Kunstwerk vom historischen, wirtschaftlichen und finanziellen Gesichtspunkte usw. Nun, von allen diesen Betrachtungsweisen unterscheidet sich die ästhetische Betrachtung. Was aber ist die Eigenart der letzteren? Hierauf gewinnen wir die Antwort, indem wir das Gemeinsame aller jener nicht ästhetischen Betrachtungsweisen feststellen. Dies Gemeinsame besteht aber offenbar darin: Alle jene Betrachtungsweisen gehen betrachtend über das Kunstwerk, oder allgemeiner gesagt, über den betrachteten Gegenstand, so wie er gegeben ist, hinaus. Die historische Betrachtungsweise fragt: Was kann ich von dem Gegenstande lernen? die wirtschaftliche: Was kann ich dafür bekommen? usw. Nun, hiervon unterscheidet sich die ästhetische Betrachtungsweise einfach dadurch, daß sie keinerlei

derartige Fragen stellt, sondern nur einfach den Gegenstand betrachtet, so wie er in sich selbst ist, und zusieht, was in ihm unmittelbar ohne jeden Nebengedanken liegt. Kurz die ästhetische Betrachtung ist einfach die reine Betrachtung, nämlich eben desjenigen, um dessen Betrachtung es sich in einem gegebenen Falle handelt.

Damit ist aber insbesondere Eines gesagt; nämlich, daß die ästhetische Betrachtung nicht nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des Betrachteten fragt. Auch schon wenn ich diese Frage stelle, gehe ich ja über den Gegenstand, so wie er ist, hinaus. Kein Gegenstand wird dadurch, daß er der Wirklichkeit angehört oder ihr nicht angehört, in sich selbst ein anderer. Die Wirklichkeitsfrage ist also eine Frage, die nicht den Gegenstand, so wie er ist, oder die nicht mehr rein ihn und seine Beschaffenheit betrifft.

Die ästhetische Betrachtung, so können wir dies auch kurz ausdrücken, ist diejenige, die absolut diesseits der Wirklichkeitsfrage bleibt. Oder: Sie apperzipiert oder betrachtet ihren Gegenstand nicht empirisch. Sie betrachtet ihn vielmehr rein qualitativ. Ästhetische Betrachtung ist reine qualitative Apperzeption. Zugleich ist die ästhetische Betrachtung eine solche, die in den Gegenstand eindringt, sich in ihn versenkt und in ihm weilt. Dies kann sie eben darum sein, weil sie durchaus nach nichts fragt als nach dem Gegenstande selbst und dem, was in ihm liegt.

Die „ästhetische Idealität“ des ästhetischen Objektes.

Bleiben wir aber zunächst noch bei jener ersten Eigenart der ästhetischen Betrachtung. Wir müssen dabei noch einen Unterschied in Betracht ziehen, der das betrachtete Objekt angeht. In dem ästhetisch betrachteten Objekte ist allemal zweierlei zu unterscheiden. Erstlich das sinnlich Gegebene, z. B. bei der Marmorstatue die Statue, d. h. der so oder so geformte Marmorblock; zum andern das, was in ihm liegt, d. h. das in ihm dargestellte Leben. Rücksichtlich dieser beiden Faktoren des ästhetischen Objektes nun bleibt in der ästhetischen Betrachtung die Wirklichkeitsfrage ungestellt. Der ästhetische

Betrachter sieht den Marmorblock und faßt ihn auf, so wie er ihn sieht. Damit ist die Aufgabe der ästhetischen Betrachtung, was diesen Marmorblock angeht, vollendet. Die ästhetische Betrachtung geht nicht etwa von da weiter zur Frage, was dieser Marmorblock für den Naturkundigen sei, welche Stellung also Marmorblöcke im Naturzusammenhange einnehmen u. dgl. Sie weiß darum beispielsweise nichts davon, daß Marmorblöcke tot sind, ihrer Natur nach mit dem Gedanken eines in ihnen pulsierenden menschlichen Lebens unverträglich; sondern sie sieht einfach den Marmorblock und „sieht" damit zugleich das, was ihm, bzw. der Art, wie er bearbeitet ist, sich ansehen läßt. Dagegen weiß sie nichts von dem, was erst Ergebnis einer über den unmittelbaren sinnlichen Eindruck hinaus liegenden Reflexion oder was Inhalt eines darüber hinausgreifenden Wissens ist.

Dies drückte ich ehemals so aus, daß ich sagte, für die ästhetische Betrachtung sei das sinnlich Gegebene des ästhetischen Objektes nur „Erscheinung" oder „Bild". Dies will nun aber nicht etwa heißen: Ich meine, der Marmorblock sei nicht wirklich, oder ich gebe mich der „Illusion" hin, als ob er nur eine „Erscheinung" sei, sondern es ist damit gar nichts gesagt als dies, daß der Marmorblock für mich nur eben das ist, was ich sehe, wenn ich ihn sehe, und was ich ihm unmittelbar ansehe, daß er also aus dem physischen Wirklichkeitszusammenhange, dem Marmorblöcke tatsächlich angehören, für meine Betrachtung völlig herausgelöst ist.

Damit zugleich aber ist nun auch der Inhalt des Kunstwerkes, also das in dem Marmorblocke liegende Leben, für mich der Wirklichkeit entrückt. Auch dies Leben ist für mich nur dasjenige, was ich da vor mir „sehe". In Wahrheit „sehe" ich ja freilich dies Leben nicht, nämlich mit dem sinnlichen Auge, sondern ich denke es und erlebe es in mir mit, oder es dringt in mein Erleben ein. Aber ich „sehe" es dem Marmorblocke gleichfalls „an", d. h. eben: es liegt für mich oder für meine unmittelbare Betrachtung in ihm. Oder: ich nehme dies im Marmorblock für mich liegende Leben nur einfach hin, so wie es da durch den Marmorblock mir gegeben ist.

Und dies nun heißt wiederum insbesondere: ich frage

nicht nach seiner Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit. Das im Marmorblock dargestellte Leben ist, wie schon das Wort „Darstellung“ sagt, in der Tat nicht wirklich. Aber ich sage mir in der ästhetischen Betrachtung auch nicht etwa, daß es nicht wirklich sei, sondern wie die Wirklichkeit, so bleibt auch die Nichtwirklichkeit vollkommen außer Frage. Es besteht für mich einzig die Tatsache, daß das Leben für mich da ist und in dem Marmorblocke liegt und so ist, wie es ist. Ich betrachte auch dies Leben nur qualitativ oder nach seinem Inhalte. Es interessiert mich nur, wie es ist und was es in sich schließt. Und ich überlasse mich dem Eindruck, den es auf mich zu machen vermag, weil es so ist, wie es ist.

Dies beides zusammen nun, jene Weise, wie in der ästhetischen Betrachtung der geformte Marmorblock für mich da ist und mir gegenübersteht, und die gleichartige Weise, wie mir in demselben das darin liegende Leben gegenübersteht, wollen wir als die „ästhetische Idealität“ des ästhetischen Objektes bezeichnen. Diese ästhetische Idealität besagt danach nicht etwa, daß ich meine, das ästhetische Objekt, so wie es meinen Sinnen sich darstellt, oder das in ihm liegende Leben, sei nicht wirklich, sondern es ist damit gesagt, daß ich es betrachtend in eine Sphäre rücke, in welcher von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit überhaupt keine Rede ist, in eine der Wirklichkeitsfrage gänzlich fremde Sphäre, in eine rein ideelle Sphäre in diesem Sinne.

Die „ästhetische Isoliertheit“ des ästhetischen Inhaltes.

Achten wir hier nun aber auch gleich auf ein Moment, das sozusagen die Kehrseite dieser ästhetischen Idealität bildet. Der Inhalt des ästhetischen Objektes insbesondere gehört in der ästhetischen Betrachtung einer rein ideellen Welt an oder macht eine solche aus. Dieser Inhalt ist aber andererseits, als Inhalt eines ästhetischen Objektes, allemal an ein Sinnliches, z. B. an die sinnliche Erscheinung eines wirklichen Menschen oder an die sinnliche Erscheinung eines künstlerisch geformten Marmorblockes gebunden. Es ist nicht nur überhaupt für

mich da, oder ist nicht irgendwie für mich da, sondern es liegt in diesem Sinnlichen, ist dahinein gebannt.

Und damit nun ist der ideelle oder in die ideelle Sphäre gerückte Inhalt des ästhetischen Objektes zugleich auch, und zwar absolut, geschieden von dem, was sonst für mich ideelle Existenz besitzt oder besitzen mag, etwa vom Inhalt meiner Gedanken, Phantasien, Träumereien, historischen Reminiszenzen usw. Der Inhalt des ästhetischen Objektes ist, vermöge dieser einzigartigen Daseinsweise, eine einzigartige, für sich bestehende, auch aus der Welt der überhaupt möglichen ideellen Gegenstände herausgelöste, kurz eine durchaus in sich isolierte ideelle Welt geworden. Diese Tatsache nun wollen wir ausdrücklich mit dem Namen der „ästhetischen Isoliertheit" des Inhaltes des ästhetischen Objektes bezeichnen. Dann ist also auch die „ästhetische Isoliertheit" des Inhaltes eines ästhetischen Objektes ein spezifisches Charakteristikum des ästhetischen Objektes oder der ästhetischen Betrachtung, wodurch dasselbe zum ästhetischen Objekte wird.

Die „ästhetische Objektivität".

Mit jener ästhetischen Idealität ist nun aber weiter zugleich dasjenige gegeben, was ich in anderem Zusammenhange wohl auch als „ästhetische Wirklichkeit" bezeichnet habe, hier aber lieber mit dem Namen der „ästhetischen Objektivität" belegen will. Dies Prädikat kommt wiederum insbesondere dem Inhalte des ästhetischen Objektes, also dem in ihm liegenden Leben, zu. Diese „ästhetische Objektivität" ist in der Tat ohne weiteres eingeschlossen in jenem einfachen Mirgegenüberstehen des an das ästhetische Objekt gebundenen Lebens oder der in ihm liegenden Tätigkeit, ohne daß ich frage, wie es mit seiner Wirklichkeit bestellt sei.

Ästhetische Objektivität ist eben gar nichts anderes als dies, daß der Inhalt des ästhetischen Objektes für mich fraglos da ist. Vor mir ist zunächst vollkommen fraglos oder zweifellos das Sinnliche des ästhetischen Objektes, in unserem obigen Beispiel der geformte Marmorblock. Aber darin liegt das dargestellte Leben. Dies Leben ist mir also in dem Sinnlichen gegeben.

Und es ist mir darin nur einfach gegeben, d. h. es ist mir vermöge jener ästhetischen Idealität fraglos, zweifelsfrei, kurz in absolut unbestrittener Weise gegeben. Indem ich nicht frage, ob es wirklich sei oder nicht, kann ich auch nicht zweifeln, ob es dies sei.

Hiermit nun ist jene erste Bedingung des Eindringens des vorgestellten Lebens, oder es ist die erste der oben bezeichneten Bedingungen der Einfühlung erfüllt. Diese bestand ja eben im völlig unbestrittenen Dasein des Einzufühlenden für mich. Diese Bedingung ist erfüllt durch die in der Natur der ästhetischen Betrachtung gegebene, oder in der Idealität, welche der Inhalt des betrachteten Objektes in der ästhetischen Betrachtung für mich besitzt, unmittelbar liegende ästhetische Objektivität dieses Inhaltes.

Verdeutlichen wir uns aber diese ästhetische Objektivität noch etwas weiter. Zu diesem Zwecke suchen wir dieselbe am besten auf dem Gebiete auf, wo ihr Wesen am deutlichsten ist. Dies Gebiet aber ist das Gebiet der Dichtung.

Ich kann über eine dichterische Gestalt, etwa über eine Person eines Epos oder Romans, mit jemand streiten, kann seine Meinung über die Art, wie die Person bei irgendeiner Gelegenheit sich verhält, als Irrtum bezeichnen und sagen: So und nicht so „benimmt" sich die Person in dem betreffenden Falle. Dies tue ich, obgleich ich recht wohl weiß, daß die Person nie existiert, also auch niemals in der von mir behaupteten, noch in irgendwelcher anderen Weise sich „benommen" hat. Ich will aber mit solchen Wendungen nicht etwa sagen, der Dichter habe damals, als er sein Werk schuf, der Gestalt in seiner Phantasie diese Weise des Verhaltens beigelegt. Von dem Dichter rede ich ja in solchen Wendungen überhaupt nicht. Sondern ich rede von der Gestalt, der Person des Epos oder Romans. Der Dichter und seine Phantasietätigkeit gehört der Vergangenheit, vielleicht vergangenen Jahrhunderten an. Ich aber rede nicht von der Vergangenheit, sondern von der Gegenwart, nämlich von der zeitlosen Gegenwart, die nicht der Tätigkeit des Dichters, wohl aber der von ihm geschaffenen dichterischen Gestalt eignet.

Dieser zeitlosen Gegenwart gehört in der Tat die Gestalt, nachdem sie einmal vom Dichter ins Dasein gerufen worden ist, ein für allemal an. Damit aber gehört sie zugleich einem eigentümlichen Reiche der Wirklichkeit an. Und dies „Reich der Wirklichkeit“, das ist das Reich der „ästhetischen Wirklichkeit“, d. h. der ästhetischen Objektivität, also das Reich jenes unbestrittenen, zweifelsfreien und fraglosen Daseins, jenes einfachen tatsächlichen mir Gegenüberstehens.

Aus dieser ästhetischen Wirklichkeit oder Tatsächlichkeit, kurz Objektivität, wird in unserem Falle auch das Verhalten des Künstlers verständlich. Der epische Dichter berichtet. Und er tut dies genau in der gleichen Form wie der Historiker. Er erzählt, dieser oder jener Mensch habe dies getan, jene Worte gebraucht usw. Hier nun könnte man sagen, Sätze sind Ausdruck von Urteilen; der Epiker fällt also Urteile über seine Personen; und wir, die wir die epische Dichtung lesen, fällen ihm die Urteile nach. Und wenn der Inhalt eines solchen Urteiles uns erfreue, so sei dies ein Urteilsgefühl. Freilich „urteile“ ich dabei, so fügt man vielleicht hinzu, „ohne Überzeugung“, d. h. ich meine nicht, daß das, was der Dichter seinen Personen nachsage, wirklich einmal in der Welt der Dinge vorgekommen sei. Ein solches Urteil ohne Überzeugung könnte man schließlich auch eine „Annahme“ oder „Fiktion“ nennen, und demnach jene „Urteilsgefühle“ als Annahme- oder Fiktionsgefühle bezeichnen.

Nun hierzu wäre zunächst zu sagen: Der Dichter urteilt weder, noch „fingiert“ er oder „nimmt an“, daß dasjenige, was er erzählt, einmal in der Welt vorgekommen sei, also historische Wirklichkeit habe. Andererseits müssen wir, was die „Überzeugung“ betrifft, sagen: Es ist geradezu das erste Erfordernis der dichterischen Erzählung, daß sie „überzeugend“ sei.

Nur ist eben diese „Überzeugung“ ganz eigener Art. Sie besagt gar nichts, als daß das vom Dichter Berichtete jene ästhetische Objektivität habe. Und dies heißt zugleich: Seine „Urteile“ sind nicht Urteile in dem Sinne, in welchem die Logik von Urteilen redet. Sie sind nicht Urteile, die den Anspruch erheben, „gültig“ zu sein. Sie sind also überhaupt nicht Urteile.

Teilt mir ein *Historiker* mit, eine Schlacht sei irgendwo und irgendwann geschlagen worden, so habe ich das Bewußtsein der Unabhängigkeit dessen, was die Worte sagen, des Vorganges, in welchem die „Schlacht" besteht, von meinem Bewußtsein, wie von jedem individuellen Bewußtsein überhaupt.

Teilt mir dagegen der Dichter mit, ein Unternehmen sei seinem Helden gelungen, so will er damit nicht sagen, daß es dies Gelingen des Unternehmens außerhalb des Bewußtseins der Individuen, die dasselbe denken, gebe. Und auch ich, der ich die Worte des Dichters höre oder lese, *meine* nicht, daß es so sei. Aber ich „*meine*" zugleich auch nicht, daß es *nicht* so sei, ich *bestreite* nicht in meinen Gedanken, daß dergleichen einmal in der wirklichen Welt vorgekommen sei. Sondern dies Gelingen des Unternehmens steht nur einfach so, wie es vom Dichter mir mitgeteilt ist, *vor mir* und wird von mir hingenommen. Es ist für mich, so gewiß es nicht eine historische Tatsache ist, doch eine Tatsache. Ja diese Tatsache ist in gewissem Sinne sogar eine unangreifbarere als die historische. Was der Historiker berichtet, *könnte* möglicherweise nicht stattgefunden haben. So gut auch die Tatsache verbürgt sein mag, so ist sie doch nicht *absolut* verbürgt. Dagegen ist angesichts der vom *Dichter* mitgeteilten Tatsache jeder Gedanke, sie könne nicht vorgekommen sein, *absolut ausgeschlossen*. Dies einfach darum, weil es sich bei ihr gar nicht um ein Vorkommen oder Nichtvorkommen, das mir verbürgt zu werden *brauchte*, d. h. nicht um ein *historisches* Vorkommen oder Nichtvorkommen *handelt*.

Immerhin *kommt* auch das dichterische Ereignis *vor*. Aber eben in der ideellen Welt der *Dichtung*. Hier aber gilt es, sich klar zu machen, was dies heißt.

Die Dichtung ist zunächst eine *Folge von Worten*. Und diese Worte *sind da*, oder die Dichtung *ist da*. Ob irgendwo geschrieben oder gedruckt, dies ist gleichgültig; es genügt, daß die Dichtung für mich, indem ich sie *denke*, da ist, d. h. vor meinem geistigen Auge steht, und daß sie für mich nur *einfach* da ist, einfach mir gegenübersteht. Dies

aber gilt von der Dichtung, wenn sie einmal ins Dasein gerufen ist und ich von ihr Kenntnis habe. Sie zunächst, d. h. die Folge von Worten aus welchen sie besteht, hat für mich ein fragloses Dasein oder ist mir einfach gegeben.

In den Worten aber liegt nun etwas; es ist mir darin etwas „mitgeteilt". Und wie die Worte, so hat nun auch das, was in ihnen liegt, oder mit den Worten zugleich hat auch dies in ihnen Liegende für mich ein einfaches fragloses Dasein. Dies Dasein ist „einfaches" Dasein, d. h. mir Gegenüberstehen, insbesondere in dem Sinne, daß ich nicht nach der Wirklichkeit desselben im Sinne der Unabhängigkeit vom Bewußtsein frage.

Dies könnte verwunderlich erscheinen, da es doch dabei bleibt, daß der Dichter ebenso wie der Historiker in Sätzen redet. Zugleich kann doch der fragliche Sachverhalt auch wiederum nur dann verwundern, wenn man entweder Sätze und Urteile einander gleichsetzt, wie seltsamerweise sogar bei Logikern vorkommt, oder wenn man zum mindesten meint, ein Satz müsse allemal der Ausdruck eines Urteiles sein, und zwar desjenigen Urteiles, von dem wir sagen, daß es in ihm seinen „natürlichen Ausdruck" finde.

Aber schon alltäglichste Erfahrung lehrt uns, daß es nicht so ist. Ich kann scherzend eine Behauptung aufstellen. Dann rede ich so, als ob ich urteile. Aber ich urteile nicht. Was im Satze liegt, ist nur der scherzhaft gemeinte Versuch, einem anderen ein Urteil, das ich selbst gar nicht habe oder fälle, aufzunötigen. — Dem Ausdruck dessen, was in mir vorgeht, dient eben nicht nur der Satz, sondern ebenso die Weise, wie ich ihn ausspreche.

Und es kann sogar geschehen, daß ich im Aussprechen eines Satzes nicht nur nicht das ihm entsprechende Urteil, sondern daß ich das entgegengesetzte Urteil fälle und in dem Satze zum Ausdruck bringen will. Dies tue ich jedesmal, wenn ich ironisch rede. Und wie in jenem, so entnimmt auch in diesem Falle der Hörer dem Satze nicht das „natürlicherweise" in ihm liegende Urteil.

Endlich kann ich aber auch schon im gewöhnlichen Leben

Sätze aussprechen, in denen ich dieses oder jenes erdichte; nicht damit der Hörer sich täuschen lasse, sondern damit er die Vorstellungsverbindung oder die denkende Verknüpfung von Gegenständen vollziehe, die in den Worten liegt, und damit er daran, ohne an Wirklichkeit oder an Nichtwirklichkeit überhaupt zu denken, seine Freude habe, oder vielleicht auch das Gegenteil. Und auch hier tut der Hörer, was ich von ihm erwarte.

Schränken wir nun, wie ich schon oben tat, den Begriff des Urteilens ein auf das logische Urteil, dann sind alle solche Sätze nicht Ausdruck von Urteilen. Der Historiker zweifellos fällt solche in seinen Worten, und ich vollziehe sie, indem ich sie höre, ihm nach. In allen den soeben bezeichneten Fällen aber findet kein Vollzug von Urteilen statt. Die bloße Vorstellungsverbindung oder denkende Verknüpfung von Gegenständen ist ja noch kein Urteil; sie wird erst dazu, wenn das Bewußtsein der Geltung derselben, des entsprechenden tatsächlichen Verknüpftseins der Gegenstände oder des Stattfindens der Verknüpfung unabhängig davon, ob ich sie denkend vollziehe, hinzutritt.

Nun, solche bloße Verknüpfungen von Gegenständen liegen auch in den Worten des Dichters. Verknüpfungen von Gegenständen mutet mir der Dichter zu. Aber dieselben beanspruchen keine Geltung, sondern bleiben ganz und gar außerhalb der Sphäre der Geltung und Nichtgeltung. Sie bleiben in der Sphäre des einfachen Daseins für mich. Eben damit aber bleiben sie auch außerhalb der Sphäre der möglichen Verneinung eines Geltungsanspruches.

Und dies nun macht ihre eigenartige Tatsächlichkeit oder Objektivität aus. Dieselbe ist damit gegeben, nicht daß der Dichter urteilt, sondern daß er nicht urteilt; positiv gesagt, daß er darstellt, d. h. einfach vor mich hinstellt; daß es demgemäß keinen Sinn hat zu fragen, ob die dichterische Aussage „wahr“, nämlich im Sinne der historischen Aussage wahr sei. Eben dies aber ist es, was den Inhalt der Aussage absolut „gewiß“ macht, d. h. ihm die ihrer Natur nach absolute ästhetische Objektivität verleiht.

Es hat aber keinen Sinn, die Frage nach der historischen

Wahrheit des vom Dichter Mitgeteilten zu stellen, weil es in der Natur der Dichtung liegt, eben Dichtung zu sein, d. h. mich in die Sphäre der ästhetischen Betrachtung zu heben, die dieser Frage ihrer Natur nach entrückt ist.

Zum Verständnis dieses Sachverhaltes ist freilich schließlich eine allgemeine psychologische Einsicht vorausgesetzt, nämlich daß es in unserem Bewußtsein oder Geiste die verschiedenen Sphären gibt, die Sphäre der denkenden Verknüpfung von Gegenständen und darüber hinaus eine höhere Sphäre, in welcher erst das Bewußtsein der Geltung oder Nichtgeltung vorkommt. Nur weil es so ist, kann es geschehen, daß ein gehörter Satz zwar in jene Sphäre eindringt, aber vor dieser Halt macht, oder daß ich durch das Hören des Satzes zu jener ersten Funktion, der Funktion der denkenden Verknüpfung, nicht aber zu der letzteren Funktion, der Funktion des Fragens nach der Geltung oder Nichtgeltung veranlaßt werde. Aber es gibt eben tatsächlich diese verschiedenen Sphären, und es ist, wie hier, so auch sonst von größter Wichtigkeit, daß dieselben als verschiedene anerkannt werden.

Die Sphäre, in welcher die Frage nach der Geltung oder Nichtgeltung und in welcher demnach auch erst das Bewußtsein der Geltung und Nichtgeltung vorkommt, das ist die logisch apperzeptive Sphäre. Nun, man wird gut tun, diese Sphäre von der Sphäre der bloßen denkenden Verknüpfung von Gegenständen auch in anderen Fällen recht deutlich zu unterscheiden.

Ästhetische Objektivität eignet nun aber nicht nur dem, was der Dichter sagt, sondern dieselbe eignet genau ebenso jedem Inhalte eines ästhetischen Objektes. Der Affekt etwa, der in einer Statue sich ausspricht, ist genau so „tatsächlich", wie die Reden und Taten des dramatischen oder epischen Helden. Er hat dasselbe nicht historische, sondern zeitlose, aber absolut gesicherte Dasein. Zunächst existieren die in einem plastischen Material wiedergegebenen Züge genau ebenso wie die Worte der Dichtkunst, d. h. sie sind zweifellos da. Und in ihnen liegt, als ein Faktum, das von meinem Belieben so unabhängig ist wie der Lauf der Sterne, der Affekt. Er liegt darin nicht für meinen Verstand, aber für meinen Eindruck.

Die „ästhetische Realität".

Die ästhetische Objektivität, die nichts ist als das unbestrittene Dasein eines Gegenstandes oder einer Verknüpfung von Gegenständen für mich, begründet nun aber auch die Möglichkeit jenes Eindringens meiner in den Gegenstand, das ich oben als die zweite Bedingung des Eindringens eines vorgestellten Lebens in mich, und damit als die zweite Bedingung der Einfühlung, bezeichnete. Weil das ästhetische Objekt, und insbesondere das in ihm liegende Leben, nur einfach für mich da ist, fraglos und zweifelsfrei, darum kann ich in dasselbe in solcher Weise eindringen. Weil ich durch keine Fragen und Zweifel gehindert bin, mich ihm hinzugeben, darum kann ich ihm völlig mich hingeben.

Und dann geschieht es, daß das vorgestellte Leben sich mir ganz gibt, d. h. ganz in mich eindringt und demnach Gegenstand der vollen positiven oder negativen Einfühlung wird, daß ich also das im Objekte liegende Leben in der einen oder anderen Weise jetzt erlebe.

Hiermit nun ist dasjenige Moment der Einfühlung gegeben, das ich auch mit dem besonderen Namen der „ästhetischen Realität" bezeichne. Ich verstehe darunter eben jenes Erleben des Inhaltes des ästhetischen Objektes, des in ihm liegenden Lebens oder der in ihm liegenden Tätigkeit.

Dies ästhetische Erleben oder diese ästhetische Relation nun hat man mitunter mißverstanden. Darum muß ich auch hierüber noch ein besonderes Wort sagen.

Man hat gesagt, es könne doch wohl niemand, der auf der Bühne die Angst, Not und Verzweiflung des Faust sehe und in die Gestalt des Faust sich einfühle, zugemutet werden, daß er wirklich und in vollem Ernste diese Angst, Not, Verzweiflung in sich durchmache. Und wer Zorn künstlerisch dargestellt sehe, werde doch nicht selbst zornig. Dergleichen, hat man hinzugefügt, wäre pathologisch. Solche unbedachte Reden nun sind leicht abzuweisen; ja sie brauchen gar nicht abgewiesen zu werden. Denn niemand meint in der Tat, wenn er vom ästhetischen Miterleben solcher Affekte redet, dergleichen.

Ich bin im alltäglichen Leben zornig, wenn mir etwa eine Beleidigung widerfahren ist; ich verzweifle, weil ich in eine üble Lage geraten bin, aus der ich mir nicht herauszuhelfen weiß. Aber davon ist ja hier gar keine Rede. Der ästhetisch miterlebte Zorn entstammt nicht aus einem Eingriffe eines Menschen oder des Schicksales in meine Person und ihre reellen oder praktischen Lebensinteressen, sondern er stammt aus der künstlerischen Darstellung des Zornes. Und es gibt andererseits für diesen Zorn kein reales Objekt, wogegen er sich wenden könnte. Er entstammt also weder der Wurzel, aus welcher der Zorn im alltäglichen Leben stammt, noch vermag er mich zum praktischen Handeln zu treiben. Dies letztere nicht darum, weil ihm Kraft fehlte, sondern weil jeder Gedanke an ein wirkliches Objekt, demgegenüber er sich äußern könnte, ausgeschlossen ist. Es liegt darum in der Natur dieses ästhetisch erlebten Affektes, ganz und gar nur in sich selbst zu bleiben.

Es ist, kurz gesagt, dieser Zorn nicht Zorn aus der wirklichen Welt oder angesichts der wirklichen Welt, in welcher ich, dieses reale Individuum, lebe. Dies kann er aber schon darum nicht sein, weil er gar nicht Zorn ist dieses realen Individuums, ich meine des Individuums, das ißt und trinkt, durch Wechselfälle des Lebens in seinem Dasein geschädigt werden und gegen sie reagieren kann. Auch nicht des realen Individuums, das in sinnlicher Wirklichkeit vor einer Statue steht oder im Theater auf einem mehr oder weniger bequemen Sitze verweilt. Sondern er ist eine innere Erregung in dem ästhetisch betrachtenden, d. h. in dem dem ästhetischen Objekte hingegebenen, in ihm weilenden und in ihm aufgehenden Ich, und er ist nur dieses.

Dies Ich nun kann man ein ideelles nennen. Dies heißt dann doch in Wahrheit nur dies: es ist das betrachtende Ich, das Ich also, das in einer ganz und gar ideellen Sphäre lebt, in der Sphäre, in der nun einmal jede ästhetische Betrachtung weilt. In dieser Sphäre aber weilt das ästhetisch betrachtende Ich wirklich. Dies Ich ist also nicht ein „ideelles" im Sinne des bloß gedachten Ich. Sondern es ist in der Tat ein reales, nur nicht im Sinne des in der realen Welt lebenden, sondern eben des in der Betrachtung aufgehenden.

In jenem Sinne aber hat man den Sachverhalt mißverstanden; und man ist weitergegangen und hat den ästhetisch erlebten Zorn als bloßen Scheinzorn und noch bestimmter als bloßen Phantasiezorn bezeichnet, und so überhaupt das ästhetisch Eingefühlte als Scheingefühl oder bloßes Phantasiegefühl gemeint charakterisieren zu müssen. Und man hat dies Schein- oder Phantasiegefühl dem „Ernstgefühl" gegenübergestellt.

Nun dazu ist zu sagen: Gewiß ist das Gefühl, das im ästhetischen Miterleben in mir ist, nicht Ernstgefühl, wenn man unter einem solchen ein Gefühl versteht, das sich mir aus meinen praktischen Lebenserfahrungen ergibt. Darum ist es doch himmelweit entfernt, nur ein scheinbares oder ein Phantasiegefühl zu sein, vorausgesetzt, daß man sich unter diesem Namen überhaupt etwas denken kann. Es ist Ernstgefühl, d. h. wirkliches Gefühl, aber in dieser besonderen Sphäre, und damit ein Ernstgefühl von einem besonderen Charakter. Diesen Charakter nun bezeichnen wir — nicht als Realität überhaupt, sondern als ästhetische „Realität". Damit ist zunächst freilich dies gemeint, daß das Gefühl oder der Affekt, der in dem ästhetischen Objekte liegt, vor allem etwa in einem Kunstwerke dargestellt ist, in mein Erleben eindringt, also miterlebt zu werden tendiert. Aber das Miterleben, von dem hier die Rede ist, ist nicht ein beliebiges Erleben, sondern es ist zunächst Miterleben, und es ist insonderheit ästhetisches Miterleben. Und dies ist eine durchaus eigenartige, keinem sonstigen Erleben in der Welt gleichzustellende, ja auch nur unmittelbar vergleichbare Sache; eine Sache, die in ihrer Eigenart nur eben anerkannt werden will. Sie besteht in demjenigen, was in jedem Menschen sich findet, der etwa von der Verzweiflung des Faust so erfaßt wird, wie er nach Meinung des Dichters davon erfaßt werden soll, wenn er daran Anteil nimmt, so wie er daran Anteil nehmen soll, und in der vollen ästhetischen Betrachtung Anteil zu nehmen gar nicht umhin kann. Daß wir an einem Gefühl oder inneren Erlebnisse „Anteil nehmen", dies besagt aber, daß wir „an unserem Teile" das Gefühl haben oder erleben.

Ästhetische Tiefe und ästhetische Sympathie.

Aber auch noch in anderer Hinsicht ist es um das Erleben des künstlerisch gestalteten Zornes oder der dargestellten Verzweiflung eine eigene Sache. Weil die ästhetische Betrachtung ihrem Gegenstande ganz hingegeben ist, darum bleibt sie nicht an der Oberfläche, sondern dringt in die Tiefe, d. h. sie sieht in dem angeführten Falle nicht nur den Zorn oder die Verzweiflung, die es ja als etwas für sich, etwa im blauen Äther, Vorkommendes gar nicht gibt, sondern sie sieht auch den Boden, aus welchem ein solcher Affekt hervorgeht, oder die Wurzel, woraus er erwächst, d. h. sie erlebt den Zorn oder die Verzweiflung als eine innere Erregung in dieser Persönlichkeit, in unserem Falle etwa die Verzweiflung als eine solche in der Persönlichkeit des Faust. Sie erlebt also diese Persönlichkeit. Und das ist im Falle der Verzweiflung des Faust eine Persönlichkeit, die nicht irgendwie verzweifelt, sondern in dieser bestimmten Weise, d. h. aus diesem bestimmten inneren Wesen heraus. Das ist in dem hier vorausgesetzten Falle genauer gesagt die Persönlichkeit des Faust, so wie sie uns in der Dichtung entgegentritt, d. h. des Faust, der „strebend sich bemüht", des Faust, in dem Kraft und Größe ist; Kraft und Größe, die auch in der Verzweiflung liegen können und sie dann eben zu dieser Verzweiflung machen.

So aber führt die ästhetische Betrachtung immer in die Tiefe. Und was sie da findet, ist allemal ein Mensch, an dem menschlich Wertvolles, zum wenigsten menschlich Berechtigtes ist.

Und damit nun ist erst eigentlich das Wesen der ästhetischen Einfühlung bezeichnet, vor allem der Einfühlung in dasjenige, das an sich ein Unlustvolles oder Quälendes in einem Menschen ist. Sie ist in ihrem letzten Grunde allemal das Erleben eines Menschen. Dies aber ist das Erleben meiner selbst. Ich also fühle mich als Menschen in der Gestalt, die mir entgegen tritt, fühle den Einklang meiner selbst mit dem Menschen, der in mich eindringt. Ich fühle in irgendeiner Weise die Sehnsucht, allseitig als Menschen mich zu betätigen

und zu fühlen, erfüllt. Ich fühle den Einklang meiner selbst mit dem Menschen, der in mich eindringt. Diesen Einklang dürfen wir speziell als „ästhetische Sympathie“ bezeichnen. Dann besteht in solcher ästhetischen Sympathie das allgemeinste Wesen der ästhetischen Einfühlung in ein dargestelltes Individuum oder in dasjenige, was mir in einem solchen entgegentritt und mich zum ästhetischen Miterleben auffordert.

Es ist aber gar nicht erforderlich, daß ich in dem Menschen, der mir in einem ästhetischen Objekt entgegentritt, eine besondere „Kraft und Größe“ finde. Vielleicht leidet nur einfach ein Mensch tief und schwer und geht schießlich unter; oder er verfällt der Komik und wird komisch „vernichtet“. Jeder solche Eingriff in das Dasein eines Menschen, jede solche Negation nun ist ein Mittel, mir den Menschen und was an ihm menschlich, wenn nicht groß und kraftvoll, so doch menschlich berechtigt ist, mir besonders nahe zu bringen und es besonders tief in mein Erleben sich eindrängen zu lassen. Vielleicht sehe ich schließlich einen solchen Menschen auch moralisch untergehen. Dann kann auch dies mir fühlbar machen, daß es doch eben ein Mensch ist, der so untergeht. Und auch jetzt fühle ich vielleicht besonders eindringlich den Menschen und in ihm mich als Menschen, oder erlebe jene „ästhetische Sympathie“. Ich fühle mich darin dann freilich nicht vergnügt, sondern vielleicht sehr ernst und schmerzlich angemutet, und doch zugleich in meinem Innern irgendwie ausgeweitet und gehoben. Ich habe nicht irgendwelchen Genuß, sondern vielleicht einen schmerzlichen Genuß. Aber ein solcher ist doch auch Genuß. Schließlich müssen wir hinzufügen, es gibt gar kein zwingendes Mittel, mich so in die Tiefe eines Menschen und damit in meine eigene Tiefe zu führen und mich selbst in einer größeren Tiefe erleben zu lassen, als solche an sich unerfreuliche Negation. — Daß wir nun in der ästhetischen Betrachtung in solcher Weise in die Tiefe geführt werden, dies bezeichnen wir ausdrücklich als die ästhetische Tiefe des ästhetischen Objektes oder der ästhetischen Betrachtung.

Oben wurden die positive und die negative Einfühlung einander gegenübergestellt. Die Einfühlung nun in das Leiden,

sei es inneres, sei es äußeres Leiden, schließlich in den Untergang, ist an sich negative Einfühlung. Indem wir aber von den Gegenständen der negativen Einfühlung in die Tiefe geführt werden, treffen wir da die Gegenstände der positiven Einfühlung. Damit meine ich, was ich oben so ausdrückte: wir finden da in der Tiefe den Menschen. So ist also die negative Einfühlung die Basis, der Weg, das Mittel zu solcher positiven Einfühlung, Jene schlägt in der ästhetischen Betrachtung in diese um oder kann in sie umschlagen; sie kann in sich selbst ihrem eigentlichen Kern und Wesen nach zur positiven Einfühlung werden. Damit wird das Miterleben von Zorn, Angst, Verzweiflung zum ästhetischen Genuß.

Ich erwähnte oben die Rede, wirkliches Erleben des künstlerisch dargestellten Affektes sei pathologisch. Und ich gab zu verstehen, inwiefern diese Rede gegen Windmühlen angehe. Mit dieser Rede nun verbindet sich vielleicht der Hinweis darauf, daß weichliche „Rührung" kein ästhetisches Verhalten, und das Kunstwerk, das auf solche spekuliere, das „Rührstück", kein oder ein minderwertiges Kunstwerk sei.

Hierauf nun könnte man folgenden Schluß bauen: Rührung sei offenbar ein intensives Miterleben. Wer gar von einem Kunstwerk sich zu Tränen rühren lasse, zeige damit, daß er das Leid oder die Freude, die darin dargestellt sind, wie eigenes Leid oder wie eigene Freude verspüre. Sei nun Rührung nicht dasjenige, was ein echtes Kunstwerk wolle, so wolle also wahre Kunst nicht das Miterleben. Sie wolle nicht das Eindringen des dargestellten Innern in mich, den Beschauer; sondern sie fordere vielmehr das Gegenteil, eine Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Beschauer; oder sie fordere, daß das dargestellte Innere dem ästhetischen Objekt gegenüber bleibe, und von ihm nur als ein ihm Gegenüberstehendes angeschaut werde, daß es für ihn volle Gegenständlichkeit habe.

Hier nun hat es zunächst mit der Distanz und der Gegenständlichkeit seine volle Richtigkeit. In der Tat kann das Kunstwerk in keiner größeren Distanz vor mir stehen, als es dies tut. Diese Distanz ist unendlich; so unendlich wie die Distanz zwischen dem Realen und einer nur ideellen Welt es jederzeit ist.

Das Kunstwerk, so kann man sagen, ist jederzeit ein vollkommen Weltfremdes, es ist wie vom Himmel gefallen. Und was die „Gegenständlichkeit“ angeht, so haben wir ja alles Gewicht darauf gelegt, daß das Kunstwerk als etwas mir und meiner Willkür und Laune, meinem Belieben und jeder Art meines Zutuns Entrücktes mir einfach nur gegenübersteht. Ich könnte auch mit Bezug hierauf sagen, es steht mir gegenüber wie etwas vom Himmel Gefallenes. Daß das Kunstwerk wie ein „vom Himmel Gefallenes“ mir gegenübersteht, dies schließt in der Tat beides in sich: die unendliche Distanz, d. h. die ästhetische Idealität, und die Gegenständlichkeit, d. h. die ästhetische Objektivität.

Aber das ist nun eben das Seltsame des Kunstwerkes, daß dasselbe gerade vermöge dieser Distanz und Gegenständlichkeit oder vermöge der ästhetischen Idealität und Objektivität mit mir eines wird. Freilich von meinem „realen“ Ich bleibt es in alle Ewigkeit absolut getrennt. Aber das betrachtende Ich wandert, indem es von jenem sich loslöst oder indem ich mich „von mir“ losmache und „über mich“ hinaushebe, in das Kunstwerk hinüber, und ist ganz darin; oder umgekehrt, was an dem Betrachteten den eigentlichen Gegenstand der Betrachtung ausmacht, wandert in mich, nämlich in das betrachtende Ich, hinein und erfüllt mich ganz.

Aber wie ist es nun mit der Rührung? Warum ist sie kein ästhetisches Verhalten? Warum soll ein Kunstwerk nicht auf Rührung zielen, nämlich auf Rührung im Sinne des weichlichen Zerfließens? Betrachten wir diesen Sachverhalt genauer. Im Grunde sind in den soeben gestellten Fragen schon zwei Möglichkeiten der Rührung unterschieden. Entweder ich bin gerührt oder das Kunstwerk zielt auf Rührung. Die Rührung hat entweder in meiner Natur oder Disposition ihren Grund, oder sie ist durch das Kunstwerk beabsichtigt oder verschuldet.

Nun das letztere wird der Fall sein, das Kunstwerk also läßt mich in Rührung zerfließen, wenn es so geartet ist, daß es dies kann. Dies aber sagt nichts anderes als dies: In der dargestellten Gestalt oder den dargestellten Gestalten fehlt die

Kraft, es fehlt die innere Arbeit, der Kampf, eventuell der Trotz, der Humor u. dgl. Kurz es fehlt in der Gestalt dasjenige, was der Tendenz des Zerfließens entgegenwirken und ihr festen Halt geben würde. Die Gestalt ist selbst eine weiche, zerflossene oder zerfließende, eine kraft- und widerstandslos sich hingebende, in kraftlos weichen Gefühlen aufgehende.

Und dieser Möglichkeit steht nun die andere gegenüber: Dies Moment der Kraft fehlt vielleicht in den dargestellten Gestalten nicht. Aber dasselbe findet in mir keinen oder keinen genügend starken Widerhall. Ich fühle etwa den Kummer, die Sorge usw., die in einer dargestellten Gestalt liegen, aber ich vermag nicht in gleicher Weise die innerliche Kraft der Persönlichkeit, welche den Kummer oder die Sorge in sich erlebt, in mir mitzuerleben. Ich bin dazu nicht imstande, weil ich meiner eigenen Natur nach zu kraftvoller innerer Erregung und Verhaltungsweise unfähig, weil ich selbst allzu weicher Natur bin.

In diesen beiden Fällen nun werde und muß ich schließlich dazu kommen, daß ich von dem Kummer, der Sorge, kurz von dem dargestellten und, in sich selbst betrachtet, schmelzenden Gefühl ganz und gar hingenommen bin, daß ich also im Miterleben desselben zerfließe, kurz daß ich „gerührt“ bin. Vor allem besteht hier die Gefahr, daß die Tragik kraftlos wird und damit aufhört, wahre Tragik zu sein. Es besteht die Gefahr, daß an die Stelle des tragischen Mitleides, das an sich nicht einfaches Miterleiden ist, ein solches bloßes Miterleiden und Zerfließen in dem miterlebten Leiden tritt.

Schließlich unterliegen aber die beiden hier unterschiedenen Möglichkeiten der gleichen Voraussetzung. Sie laufen beide auf die gleiche „Weichheit“ hinaus. Nur die weiche Natur wird den Mangel der Kraft, des Kampfes, der Arbeit, des Stolzes usw. in der dargestellten Person ertragen. Die weniger weiche Natur fordert dergleichen. Sie wendet sich darum vielleicht von der Gestalt, die nichts dergleichen verrät, ab. Dann kommt es wiederum nicht zu jenem „Zerfließen“.

Was ich hier sage, hat aber allgemeinere Bedeutung. Wir fordern, daß in dem Kunstwerk jederzeit ein Mensch uns

entgegentritt. Ein „Mensch", das heißt aber nicht: ein Wesen, das bloß weichlich sich hingibt. „Mensch sein" heißt nicht in Gefühlen zerfließen, sondern zum „Mensch sein" gehört, daß ich zu den Erlebnissen auch etwas aus mir hinzufüge, es gehört dazu Aktivität, irgendeine Weise, in den Leiden und Freuden oder ihnen gegenüber spontan sich zu betätigen. Der „Mensch", das ist der wollende, der innerlich arbeitende, auch der sich wehrende, es ist der widerstrebende und weiterstrebende, der kämpfende und ringende, auch der lachende; vor allem auch der denkende; es ist der so oder so dem Schicksal sein eigenes Ich entgegensetzende.

Solche Menschen nun fordern wir in der Kunst. Wir fordern insonderheit, wo in den Gestalten einer Dichtung Schmerz oder Lust uns entgegentritt, also Bitteres oder Süßes uns zum Miterleben auffordert, auch etwas von dem Salz, das in solcher Aktivität der Persönlichkeit, solcher inneren Arbeit liegt; wir fordern ein Quantum von festen Bestandteilen, etwas von dem, was wir im positiven Sinne des Wortes Charakter nennen. Dies besteht eben in solchen festen Bestandteilen oder schließt auch solche in sich.

Und wo nun dergleichen nicht fehlt, und wir es verspüren und miterleben oder innerlich mitmachen, da ist das weiche widerstandslose Miterleben des Unglücks und ebenso das weiche widerstandslose Miterleben des einer Person widerfahrenden Glückes und jedes weichliche Sichergehen in Gefühlen ausgeschlossen. Wir schmelzen nicht dahin, weder in der einen, noch in der anderen Art des Miterlebens, sondern fühlen uns zugleich zusammengefaßt, wollend, aktiv, innerlich arbeitend, vielleicht überlegen. Jenes Salz hindert das reine Gefühl der Bitterkeit oder Süßigkeit; das Miterleben der festen Bestandteile wirkt dem Zerschmelzen oder Zerfließen entgegen.

Hier nun erhellt deutlich das Irrige jenes Schlusses: weil „Rührung" kein ästhetisches Verhalten sei, so sei das „Miterleben" kein solches. Wir sehen: nicht darin besteht der Fehler des Rührstückes, daß es zum vollen Miterleben zwingt, sondern darin, daß dasjenige, was es uns miterleben läßt, nichts Volles, sondern etwas Einseitiges sei. Sein Fehler besteht nicht im

„zu viel", sondern im „zu wenig". Es gibt uns etwa Leiden oder Freuden, traurige oder erfreuliche Geschicke, aber es gibt uns neben diesem, was Menschen widerfährt und von ihnen erlebt werden kann, nicht auch einen Menschen. Es gibt uns nicht die Würze, das Salz, den Stahl und das Eisen, die festen Bestandteile, die zum Menschen gehören und erst einen Charakter konstituieren. Ja, es gibt uns schließlich vielleicht nicht einmal das Schicksal, so wie wir es kennen, sondern ein positives oder negatives Ideal eines solchen, ein reines Unglück oder Glück, wie es in der Welt nicht vorzukommen pflegt und darum uns unverständlich ist oder unverständlich sein sollte.

Und nicht dies ist der Fehler bei demjenigen, der sich rühren läßt, daß das unglückliche oder glückliche Geschick einer dargestellten Person ihn so stark ergreift, sondern der Fehler ist, daß ihm die Fähigkeit fehlt, das, was als Salz in Unlust und Freude wirkt, mitzuerleben und so eine Reaktion gegen die schmelzende Hingabe in sich zu erleben. Oder der Fehler ist, daß er seiner weichen Natur zufolge sich mit einem „Kunstwerke", das solche schmelzende Hingabe fordert, begnügt, und nicht dies Salz oder das, was diese Reaktion in ihm bewirken müßte, von dem Kunstwerk fordert; daß er nicht, wo es ihm versagt bleibt, vom Kunstwerk sich abwendet.

Rührung ist also allerdings kein ästhetisches Verhalten; aber nicht darum, weil es ein allzu volles Miterleben wäre, sondern darum, weil es ein einseitiges und insbesondere ein salzloses oder knochenloses Miterleben, oder weil es das widerspruchslose Miterleben eines salzlosen oder knochenlosen Kunstwerkes ist. Oder umgekehrt, das ästhetische Verhalten, das die Rührung ausschließt, ist nicht ein minder volles Miterleben, sondern es ist ein vollständigeres Miterleben; oder es ist das Miterleben dessen, was ein inhaltlich vollständigeres Kunstwerk bietet, eines Kunstwerkes, dem auch das Salz oder die Knochen nicht fehlen. Jedes solche Miterleben ist aber jenes eigenartige, nur in der ästhetischen Betrachtung vorkommende ästhetische Miterleben. Dies ist das Miterleben, das ich auch meine, wenn ich von ästhetischer Realität spreche. Und die in ihr liegende ästhetische Tiefe ist es, kurz gesagt, die macht, daß ich mit

dem bloßen Gerührtsein durch das Kunstwerk mich nicht begnüge.

Wie die ästhetische Objektivität, so liegt auch die ästhetische Realität und die ästhetische Tiefe oder die Tiefe der ästhetischen Betrachtung und des ästhetischen Miterlebens schließlich begründet in der ästhetischen Idealität. Umgekehrt machen dieselben die ästhetische Idealität erst eigentlich zur ästhetischen. Die ästhetische Idealität aber wiederum ist darin eingeschlossen, daß die ästhetische Betrachtung nichts ist als einfach an den Gegenstand, so wie er ist, sich hingebende Betrachtung.

In der mit der ästhetischen Idealität zugleich gegebenen Objektivität und Realität liegt aber auch dasjenige, was allein den Namen der ästhetischen Illusion zu tragen berechtigt ist. Dieselbe ist das Gegenteil der Illusion, als sei dasjenige, was in dem Sinnlichen des ästhetischen Objektes liegt, als sei insbesondere das im Kunstwerke Dargestellte, objektiv wirklich, d. h. sie ist das Gegenteil von Täuschung. Sie ist als ästhetische Illusion nichts als das fraglose Hingegebensein, das seinerseits unmittelbar folgt aus dem zweifelsfreien Gegebensein des Gegenstandes der Betrachtung.

In nichts anderem als diesem fraglosen Hingegebensein besteht weiterhin auch das ästhetische Glauben oder Überzeugtsein. Glauben, überzeugt sein, heißt: nicht zweifeln. Nicht zweifeln aber kann ich aus doppeltem Grunde. Einmal weil die Zweifelsgründe sich als nicht stichhaltig erweisen, zum anderen weil das Fragen und darum auch das Zweifeln durch die Natur der Sache ausgeschlossen ist. Das letztere aber bezeichnet die Natur des ästhetischen Glaubens oder Überzeugtseins oder desjenigen, was wir meinen, wenn wir sagen, das Kunstwerk müsse glaubhaft oder überzeugend sein.

Drittes Kapitel: Die ästhetische Betrachtung des Kunstwerkes.

Der allgemeine ästhetische Vorzug des Kunstwerkes.

Wir haben im Vorstehenden bereits die Beispiele, welche das Wesen der ästhetischen Betrachtung illustrieren sollten, zumeist aus dem Gebiete der Kunst genommen. Dies hatte seinen guten Grund. Die Betrachtung des Kunstwerkes ist in der Tat besonders geeignet, das Wesen der ästhetischen Betrachtung überhaupt zu zeigen.

Zunächst aber können Gegenstände dieser Betrachtung Erzeugnisse der Natur oder Kunstwerke sein. Es gibt ein Naturschönes ebensowohl wie ein Kunstschönes. Und dabei ist die ästhetische Betrachtung an sich jedesmal dieselbe Sache. Und das Wort Schönheit hat beide Male den gleichen Sinn. Dies will sagen: Mögen wir die Natur oder das Kunstwerk ästhetisch betrachten, in jedem Falle stellt sich zunächst ein Gegenstand unseren Sinnen dar, und wir betrachten diesen so, daß wir ihn aus dem Zusammenhange der Wirklichkeit herausnehmen, also nicht fragen, was er in diesem Zusammenhange sei. Dies drückte ich oben so aus: Für die ästhetische Betrachtung sei das betrachtete Sinnliche Bild oder Erscheinung. Dies nun ist das Sinnliche des schönen Objektes, mag es dem Reiche der Natur oder dem der Kunst angehören.

Und daraus ergibt sich das weitere: In jedem der beiden Fälle ist das Leben, das in dem Sinnlichen liegt, eine von allem außer ihm abgesonderte, lediglich für sich dahingestellte oder vor dem geistigen Auge stehende, also schlechthin in sich abgeschlossene ideelle Welt. In dieser Welt sind und leben wir in der ästhetischen Betrachtung.

Dennoch ist zugleich ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen oder dem Kunstwerk. Ein ausgezeichnetes Beispiel des Naturschönen ist etwa der wirkliche Mensch. Mit ihm mag es in Wirklichkeit so oder so bestellt sein, und er mag mit dem, was er ist, für den Wirklichkeitszusammenhang, das soziale Leben, für die in der Welt der Wirklichkeit zu realisierenden Zwecke dies oder jenes be-

deuten. Dies alles ist doch nicht die Frage der ästhetischen Betrachtung; sondern diese sieht den Menschen eben nur so, wie er ist und den Sinnen sich darstellt, und entnimmt daraus das Innerliche, das in seinen Formen und Farben und eventuell Bewegungen für den unmittelbaren Eindruck ohne jede Wirklichkeitsfrage liegt, und ist davon beglückt oder das Gegenteil.

Und so nun verhält sich auch die ästhetische Betrachtung gegenüber der künstlerischen Darstellung, etwa gegenüber der Statue eines Menschen. Das sinnlich Gegebene ist hier nicht eben dasselbe wie vorhin, aber es trägt Züge eines wirklichen Menschen an sich. Und dies sinnlich Gegebene ist hier wiederum nur Erscheinung. Ist es ein geformter Marmorblock, so kümmert die ästhetische Betrachtung nicht das Wesen des Marmors, sein Vorkommen in der Natur, seine Brauchbarkeit für allerlei Zwecke, sondern es kümmert sie nur, was dieser bestimmte Marmorblock für die sinnliche Wahrnehmung ist. Und sie betrachtet das darin unmittelbar sich kundgebende Leben und genießt es ästhetisch, d. h. letzten Endes: sie nimmt daraus heraus, was für das ästhetisch genießende Subjekt eine Lebensbejahung in sich schließen kann.

Aber diese Übereinstimmung schließt nun doch zugleich eine sehr wesentliche Verschiedenheit nicht aus. Jener wirkliche Mensch gehört doch eben dem Reiche der Wirklichkeit an. Ich muß ihn erst durch ein besonderes Tun daraus *herausnehmen*. Jener Mensch könnte insbesondere mein Freund oder mein Feind sein, mich durch Vorzüge beschämen, vermöge dessen, was er besitzt, meinen Neid wecken. Dies ist freilich unmöglich, wenn ich ihn *rein* ästhetisch betrachte; aber diese rein ästhetische Betrachtung ist eben hier nicht *selbstverständlich*. Und so ist auch alles, was die ästhetische Betrachtung mir innerlich gibt, mir hier nicht *selbstverständlich gegeben*.

Anders dagegen ist es mit dem Kunstwerke. Der Mensch, der in ihm vor mir steht, ist nicht wirklich, sondern nur dargestellt. Der Gedanke seiner Wirklichkeit ist hier von vornherein absolut ausgeschlossen. Dies heißt das Doppelte: was ich hier sehe, *ist* Bild; die Formen und eventuell Farben *reprä-*

sentieren nur Wirkliches. Sie sind nicht Formen eines wirklichen Menschen, sie gehören nicht dem Wirklichkeitszusammenhange an, dem menschliche Formen sonst anzugehören pflegen. Sie sind dies eo ipso, d. h. ich brauche sie nicht erst für mich dazu zu machen. Und das Leben, das in ihnen liegt, ist lediglich ein ideelles. Dies ist eben der Sinn des Wortes „Darstellung“. Und diese ideelle Welt ist für sich in diesem Marmorblock dargestellt. Sie ist also herausgelöst auch aus jeder Welt meiner Gedanken oder jeder weiteren ideellen Welt, in die ich sie hineinstellen könnte. Sie ist an sich oder durch das Tun des Künstlers für die Betrachtung isoliert. Sie ist dies einfach dadurch, daß sie und sie allein an das Sinnliche, das ich vor mir sehe, gebunden ist, daß sie für sich allein in dieser eigentümlichen Weise mir gegenübersteht, so daß das ästhetisch betrachtende Ich, das ja nur auf dasjenige blickt, was in dem Sinnlichen des Kunstwerkes liegt, ganz und gar darin aufgehen kann.

In solchem „Darstellen“ besteht aber eben das Wesen der Kunst. Und es besteht darin, daß mir durch die Tatsache der Darstellung die reine ästhetische Betrachtung mit allem dem, was sie in sich schließt, vorgeschrieben ist, so daß ich mich nicht zu derselben emporzuheben brauche, sondern unmittelbar und eben damit, daß ich das Kunstwerk betrachte, in derselben bin.

Dies können wir auch so ausdrücken: Die ästhetische Betrachtung des Kunstwerkes kann ihrer Natur nach mit keiner außerästhetischen konkurrieren, sie unterliegt nicht der Gefahr, durch außerästhetische Momente getrübt zu werden: die Natur kann ich rein ästhetisch betrachten, das Kunstwerk betrachte ich natürlicherweise so, weil es eben Kunstwerk ist. Und damit ist mir, wie schon gesagt, alles was in der ästhetischen Betrachtung liegt, wiederum als ein Selbstverständliches mitgegeben.

Dies aber heißt insbesondere: Die ästhetische Idealität und Isoliertheit, die in der ästhetischen Betrachtung eine reine und volle sein muß, ist im Kunstwerke da als eine von mir vorgefundene Tatsache. D. h. es ist da: einerseits die Scheidung

der dargestellten Welt von aller Realität, und andererseits die volle Abgegrenztheit dieser ideellen Welt gegen anderes, das sonst für mich ein ideelles Dasein haben mag; die Herauslösung aus der Welt der Wirklichkeit und aus der Welt meiner Gedanken.

Und weiter: diese ideelle Welt ist „einfach" da, d. h. zweifelsfrei mir gegeben durch das Sinnliche, das da vor mir steht. Es eignet m. a. W. der ideellen Welt des Kunstwerkes eo ipso auch jenes unbestrittene Dasein, jene ästhetische Objektivität. Und mit ihr zugleich eignet ihr die ästhetische Realität, das freie Eindringen in mich und die Möglichkeit der vollen, sei es negativen, sei es positiven Einfühlung.

Und indem das im Kunstwerk Dargestellte fraglos ein Ideelles, und ein in sich Isoliertes und zugleich ein fraglos für mich Existierendes, in diesem Sinne „Objektives" ist, sind auch die Bedingungen der Tiefe der ästhetischen Betrachtung in ihm notwendig gegeben, die Bedingungen jenes Hinabsteigens zu dem Menschlichen und menschlich Bedeutsamen, das auch in dem an sich Nichtigen oder Negativen, dem Leiden und dem Widrigen, von der ästhetischen Betrachtung gefunden werden kann.

Insofern die Kunst durch Schaffung solcher zweifellosen Idealität und Objektivität, Isoliertheit und Tiefe der ästhetischen Betrachtung einen ästhetischen Genuß ermöglicht, wie er ohne die Mittel der Kunst nicht in solcher Weise zuwege gebracht werden könnte, kann man, auch schon abgesehen von dem, was über das Besondere des Kunstwerkes später zu sagen sein wird, von einem besonderen Genuß des Kunstwerkes, und entsprechend von einem besonderen Kunstwerte und einer besonderen Kunstschönheit sprechen, und diese der Naturschönheit als etwas anderes gegenüberstellen. Aber man darf dabei doch nicht sich selbst mißverstehen und meinen, dies „andere" sei ein anders Geartetes. Es ist nur ein Reineres, Sichereres, Gewisseres. Im übrigen ist es eben doch auch bei aller besonderen, durch die Kunst zu erzielenden Reinheit, Sicherheit, Gewißheit, Genuß aus der ästhetischen Betrachtung, d. h. Genuß einer ideellen und isolierten Welt. Und dieser Genuß ist in jedem Falle Miterleben.

Nennt man den Genuß des Kunstwerkes auch künst-

lerischen Genuß, so ist also künstlerischer Genuß dasselbe, wie der Genuß des Naturschönen, nur unter den besonderen Bedingungen, welche die Kunst herstellt.

Das Kunstwerk und die Wirklichkeitsgemäßheit.

Neben den Momenten der ästhetischen Idealität und Isoliertheit, der ästhetischen Objektivität, Realität und Tiefe haben wir nun aber — nicht bei allen, wohl aber bei einigen Künsten noch ein Moment besonders hervorzuheben, das erst beim Kunstwerk, im Unterschied vom Naturschönen, in Frage steht. Daß wir dasselbe „neben" jenen Momenten besonders „herausheben" müssen, sagt doch nicht, daß es zu jenen als ein ihnen koordiniertes hinzuträte. Vielmehr ist dasselbe für sie alle Bedingung. Es ist dies notwendig, da es in jenen Künsten Bedingung der ästhetischen Betrachtung ist, oder Bedingung dafür, daß das ästhetische Objekt, oder das Kunstwerk überhaupt als solches existiert.

Bestimmter gesagt: So gewiß es zum Wesen des Kunstwerkes als eines Gegenstandes der reinen ästhetischen Betrachtung gehört, daß ihm gegenüber die Wirklichkeitsfrage von uns nicht gestellt wird, so gewiß ist — nicht allen Kunstwerken, aber doch den Kunstwerken gewisser Gattungen eine bestimmte Beziehung zur Wirklichkeit notwendig eigen. Den Widerspruch aber, der darin von vornherein zu liegen scheint, beseitigen wir sofort, indem wir sagen: Eben weil das Kunstwerk Gegenstand der reinen ästhetischen Betrachtung ist, zu welcher auch der Ausschluß der Wirklichkeitsfrage, und dieser vor allem, gehört, ist von Kunstwerken gewisser Gattungen die Beziehung zur Wirklichkeit gefordert. Dieselbe ist zunächst — wiederum nicht in allen, wohl aber in einigen Künsten Bedingung oder Voraussetzung dafür, daß das Kunstwerk überhaupt einen Inhalt hat und insofern überhaupt als solches existiert. Und sie ist andererseits Bedingung dafür, daß in der Betrachtung dieses Inhaltes die Wirklichkeitsfrage ausgeschaltet bleibt.

Es ist eine alte Rede, Kunst sei Nachahmung. Dazu nun ist sogleich zu sagen: Jeder weiß, daß einige Künste in keinem Sinne des Wortes „nachahmen". Also kann in

jedem Falle das Nachahmen nicht zum Wesen der Kunst *überhaupt* gehören. Aber es kann auch nicht das Wesen *bestimmter* Künste in der Nachahmung bestehen. Denn dann müßte auf dem Gebiete dieser Künste die vollendete Nachahmung vollendete Kunst sein. Aber vollendete Nachahmung, „sklavisches Abschreiben" der Wirklichkeit ist, wie wir noch genauer sehen werden, das Gegenteil der Kunst. Jede Kunst entwirklicht, nicht nur nebenbei, sondern geflissentlich. Dies allein müßte genügen, um die Rede, daß Kunst Nachahmung sei, aus der Welt zu schaffen.

Schließlich aber gibt es überhaupt keine Kunst, die nachahmt. Nur dies trifft zu, daß einige Künste „*wiedergeben*", nicht *das Wirkliche*, sondern *etwas an* dem Wirklichen.

Immerhin nun liegt darin eine Beziehung dieser Künste zur Wirklichkeit. Aber bestimmen wir diese genauer. Es liegt im Wesen jeder Kunst *darzustellen*, d. h. ein Ideelles in ein Sinnliches zu bannen. In einigen aber geschieht solche Darstellung durch *Wiedergabe*. Die Plastik etwa gibt Formen des menschlichen Körpers wieder. Dies nun tun die fraglichen Künste nicht als Künste, wohl aber als diese bestimmten Künste. Jede Kunst *gibt* etwas, nämlich ein Ideelles, Leben oder Tätigkeit und Lebensmöglichkeiten oder Tätigkeitsmöglichkeiten. Das Mittel für dieses Geben aber ist bei den wiedergebenden Künsten eben die *Wiedergabe*. Sie vermögen ihrer Natur nach nicht anders zu *geben*, als indem sie *wiedergeben*.

Hier aber liegt eine allgemeine Tatsache zugrunde. Es gibt allgemein zwei Möglichkeiten, wie in einem Sinnlichen für uns Leben liegen kann. Dasselbe liegt in dem Sinnlichen das eine Mal unmittelbar vermöge der *Qualität* desselben. So liegt in Tönen oder Farben unmittelbar ein Inneres, eine Stimmung, kurz ein Leben, d. h. es liegt dies darin einfach, weil sie diese so *beschaffenen* Töne und Farben sind. Daneben aber besteht die andere Möglichkeit: Es liegt für uns in einem Sinnlichen ein Leben auf Grund der *Erfahrung*. Das Naturleben z. B. ist in die Naturgegenstände für uns hineingekommen durch die Erfahrung. Und wir haben oben gesehen, wie dies zugeht. Naturformen gewinnen, allgemein gesagt, Leben, indem wir sie

in der Wirklichkeit vorfinden und denkend verknüpfen und zueinander in kausale Beziehung setzen. Und auch die Formen des menschlichen Körpers gewinnen, obzwar in etwas anderem Sinne, ihren Lebensinhalt oder ihre Seele durch Erfahrung. Wir müssen einmal dasjenige, was für uns in der fremden sinnlichen Erscheinung liegen soll, in uns selbst erlebt haben. Und zum anderen müssen uns sinnliche Wahrnehmungen der fremden sinnlichen Erscheinung Gelegenheit gegeben haben, uns in sie hinein zu projizieren. Und je reicher der Inhalt unseres eigenen Erlebens oder unserer eigenen inneren Erfahrung wird, und je freier andererseits wir werden in der Betrachtung und Erfassung der sinnlichen Erscheinung des Menschen und insbesondere der darin liegenden unendlichen Bewegungsmöglichkeiten und Möglichkeiten der Lebensäußerung, um so mehr lernen wir diese sinnliche Erscheinung „verstehen", d. h. lernen wir ein Inneres in sie einfühlen. Und endlich und vor allem ist das Verständnis der Sprache, ohne welches es ein poetisches Kunstwerk für uns nicht geben könnte, Sache unserer Erfahrung.

Und alle solche Erfahrung nun machen wir notwendig angesichts der Wirklichkeit. Und weil es so ist, so kann auf dem Gebiete der bildenden Künste und ebenso auf dem der Poesie ein Inhalt des Sinnlichen, das uns in diesen Künsten zunächst dargeboten wird, für uns nicht bestehen außer auf Grund der Erfahrung und des in der Erfahrung gewonnenen Verständnisses des Wirklichen. Das Sinnliche ist in diesen Künsten, so können wir kurz sagen, auf Grund der Wirklichkeitserfahrung zum Symbol oder sinnlichen Träger eines Inhaltes geworden. Darum können die Werke dieser Künste für uns einen Inhalt haben, also Gegenstand der auf einen solchen Inhalt zielenden ästhetischen Betrachtung sein, kurz sie können als Kunstwerke existieren, nur sofern sie Wirkliches wiedergeben.

Dieser Sachverhalt darf nun aber nicht so mißverstanden werden, als wäre in diesen Künsten ein Sinnliches Gegenstand des ästhetischen Genusses, weil es wiedergibt, oder als wäre unser Genuß der Genuß an dieser Tatsache des Wiedergebens, Sondern Gegenstand des Genusses ist dasjenige, was uns ge-

geben ist. Und es ist dies, weil es so ist, wie es ist. Es ist nur eben dies Geben tatsächlich und notwendig ein Wiedergeben.

Theorie der Nachahmung. Kunstgenuß und Freude am Wiedererkennen.

Diesen Sachverhalt scheinen aber einige in jener soeben schon angedeuteten Weise mißzuverstehen. Wir freuen uns, so meinen sie, wenn wir ein Werk dieser wiedergebenden Künste genießen, an der Tatsache der Wiedergabe. Und dies drücken sie in nicht eben sehr korrekter Weise auch so aus: Unsere Freude am Kunstwerke ist Freude an der Nachahmung.

Gehen wir nun dieser Meinung etwas genauer nach. Wieso sollte die Freude am Kunstwerke Freude an der Wiedergabe oder an der Nachahmung sein? Offenbar kann ja dies, daß das Kunstwerk tatsächlich Nachahmung ist, d. h. es kann diese Tatsache an sich, nicht unsere Freude begründen. Wir müssen auch von derselben wissen.

Und dies Wissen nun könnte in doppeltem Sinne Grund unserer Freude oder unserer Befriedigung sein. Zunächst einfach als dies Wissen. Aber die Behauptung einer solchen Freude würde auf psychologischer Unkenntnis beruhen. Nämlich auf der Unkenntnis von einer oben bereits festgestellten Tatsache. Ich meine die Tatsache, daß Erkenntnis überhaupt, also auch Wiedererkenntnis in sich gar nicht lust- oder unlustgefärbt ist. Das Wiedererkennen ist ein Urteil. Die Frage, auf welche dasselbe antwortet, ist die Frage, ob die Sache stimme oder nicht stimme. Und das Wiedererkennungsurteil ist genauer gesagt, ein Vergleichsurteil. Das Urteil als solches ist aber seiner Natur nach gegen Lust und Unlust absolut neutral, ein absolut kühler oder affektloser Verstandesakt.

Eine Einschränkung scheint doch dieser Aussage zunächst hinzugefügt werden zu müssen. Gesetzt das Kunstwerk ist einem mir bekannten Gegenstande ähnlich und stimmt damit in einigen Teilen überein, und ich bemerke dies. Dann drängt sich mir die gesamte Vorstellung des Dinges auf und ich „erwarte“ nun, das Ding, so wie ich es kenne, vollständig in dem Kunst-

werke wiederzufinden. Und hier nun kann man sagen, Befriedigung dieser Erwartung ist doch zweifellos Befriedigung, also Lust. Dagegen fühle ich naturgemäß Unlust, wenn meine Erwartung nicht befriedigt wird.

Nun hiergegen ist zunächst zu bemerken: Beruhte die Freude an einem Kunstwerke hierauf, dann wäre die Kunst, so wie sie tatsächlich vorliegt, offenbar dazu da, uns möglichst viel Unlust zu schaffen. Denn, wie schon gesagt, alle Kunst strebt geflissentlich danach, die volle Wiedergabe der Wirklichkeit zu vermeiden, also die Befriedigung der „Erwartung", von der hier die Rede ist, d. h. der Erwartung, daß wir den Gegenstand, den wir einmal sehen, vollkommen sehen, unmöglich zu machen.

Im übrigen aber ist hier Folgendes wohl zu bedenken. Die Erfüllung einer Erwartung ergibt „Befriedigung". Das Gefühl dieser „Befriedigung" ist das Gefühl der Lösung der Spannung, die in der Erwartung liegt. Und diese Lösung einer inneren Spannung nun ist an sich wohl Bedingung für eine Art von Gefühl der Lust. Ob aber ein solches Gefühl tatsächlich entstehe, ist eine weitere Frage. Jene Lösung einer inneren Spannung, so können wir kurz sagen, ist lustvoll, wenn sie eben lustvoll ist, d. h. wenn die Erwartung, etwas Lustvolles zu erleben, sich befriedigt. Sie ist umgekehrt unlustvoll, wenn die Erwartung, etwas Unlustvolles zu erleben, sich befriedigt. Erwarte ich ein unangenehmes Ereignis und trifft dies tatsächlich ein, so ist meine Erwartung „befriedigt", d. h. die Spannung, welche meine Erwartung charakterisiert, löst sich; aber sie löst sich in Unlust.

Lassen wir aber die „Erwartung" und kehren zum einfachen „Wiedererkennen" zurück. Dann ist ein Gleiches zu sagen. Auch die Lust am „Wiedererkennen" ist in jedem Falle davon abhängig, ob das Wiedererkannte etwas Erfreuliches ist. So ist es mir erfreulich, in jemandem meinen Freund wiederzuerkennen. Es ist mir aber durchaus nicht erfreulich, wenn ich in einem Menschen, den ich vor mir sehe, meinen Todfeind wiedererkenne.

Solches Wiedererkennen nun eines Unangenehmen oder Unerfreulichen ist von jener Theorie natürlich nicht gemeint.

Es kann aber auch nicht das Wiedererkennen des Gleichgültigen gemeint sein. Zu solchem Wiedererkennen haben wir ja alle Tage Gelegenheit, so daß es dazu der Kunst nicht bedürfte. In jedem Pflasterstein erkenne ich das mir als Pflasterstein Bekannte wieder, ohne darum an jedem solchen Pflasterstein etwas wie einen künstlerischen Genuß zu haben. Es ist eben auch das Wiedererkennen um so gleichgültiger, je gleichgültiger mir die Dinge sind, die ich wiedererkenne.

Setzt nun aber jene Theorie voraus, daß das Wiedererkannte weder ein Unerfreuliches, noch auch ein Gleichgültiges, sondern daß es ein Gegenstand meines positiven Interesses sei, nun dann ist durch diesen letzteren Umstand der ästhetische Genuß zur Genüge erklärt. Er ist dann eben Genuß an dem Erfreulichen, das ich wiedererkenne. Und daß ich es wiedererkenne, dies mehrt nicht, noch mindert es meine Freude. Mit anderen Worten, die ganze Lehre von der Freude am Wiedererkennen ist dann hinfällig.

Mit allem dem ist nun doch nicht geleugnet, daß auch im Wiedererkennen, abgesehen von jener „Erwartung", und ebenso von der Erfreulichkeit des Wiedererkannten selbst, eine Bedingung für ein Gefühl der Lust liegt. Diese Lust ist freilich nicht Lust am Wiedererkennen selbst, an diesem Urteilsakte. Was diesen betrifft, so bleibt es bei der allgemeinen Einsicht, daß Urteilsakte nicht Gefühle und darum nicht lust- oder unlustgefärbt sind. Wohl aber vermag der Umstand, daß dasjenige, was ich wiedererkenne, mir bereits vorher bekannt ist, mir die Auffassung des Wiedererkannten zu erleichtern. Und darin allerdings liegt wiederum ein Grund des Lustgefühles. Aber dies hat eben seinen Grund nicht in dem Gegenstande, sondern in dem zufälligen Umstande, daß mir der Gegenstand schon bekannt war. Es ist nicht ein „Gegenstandsgefühl", sondern ein „Konstellationsgefühl". Und demgemäß setze ich es auch nicht dem Gegenstand, sondern der „Konstellation" auf Rechnung. Ich nenne nicht das mir vor Augen stehende Objekt wertvoll, sondern diese Leichtigkeit meiner Auffassung erfreulich. Wert des Kunstwerkes ist eben Wert des Kunstwerkes, nicht „Wert" der Leichtigkeit meiner Auffassung desselben. Vom

Kunstwerke und seiner Schönheit rede ich, wenn ich sage, das Kunstwerk sei schön. Dagegen rede ich nicht vom Kunstwerke, sondern von meiner Auffassungstätigkeit und der Erleichterung, die ihr zuteil wird, wenn ich sage, daß jene mir durch die Bekanntheit des aufgefaßten Gegenstandes erleichtert sei. Diese beiden Dinge sind an sich geschieden, und sie sind es ebenso auch für mein Bewußtsein. Die Auffassung eines Kunstwerkes kann mir ja auch nicht nur durch Bekanntheit des Gegenstandes, sondern ebensowohl in tausendfach anderer Art erleichtert und erschwert sein. Dann mache ich doch dafür niemals das Kunstwerk verantwortlich. Ich nenne es niemals, weil mir seine Auffassung erschwert ist, häßlich. Nun ebenso nenne ich es niemals schön, um der Erleichterung der Auffassung willen. Ja es kann sogar geschehen, daß ich die Schönheit eines Kunstwerkes in höherem Grade würdige, weil es mir nicht allzu leicht wird, zum Genusse desselben zu gelangen. Aber auch dann preise ich, wenn ich irgend weiß, was ich will, nicht das Kunstwerk als ein höheres. Ich weiß auch jetzt den Wert des Kunstwerkes von der durch die aufgewendete Mühe gesteigerten Würdigung desselben wohl zu unterscheiden.

Eben diese Verwechslung aber, die wir tatsächlich niemals begehen, mutet uns nun jene Theorie zu. Wir sollen an unserer Auffassungstätigkeit und der Leichtigkeit ihres Ablaufes Freude haben und nun die Sonderbarkeit begehen, dem Kunstwerke darum Wert zuzuschreiben.

Nehmen wir aber schließlich an, es gebe eine Freude nicht nur an der Erleichterung der Auffassung, die mit dem Wiedererkennen verbunden ist, sondern am Wiedererkennen selbst, d. h. an dem Urteile, in welchem das Wiedererkennen besteht, so läge in der Behauptung, daß die Möglichkeit dieser Freude den „Wert" des Kunstwerkes ausmache, der gleiche Widersinn. Auch dann wäre mir zugemutet, daß ich die Erfreulichkeit eines Vorganges in mir mit dem Wert des Kunstwerkes, oder daß ich in meiner Freude mich mit dem Kunstwerke verwechsle, nur daß in diesem Falle die Verkennung der Tatsache, daß ein Urteil nicht eine vergnügliche, sondern eine gegen Lust oder Unlust neutrale Sache ist, zu diesem Ungedanken hinzukäme.

Neben der hier vorausgesetzten Interpretation der Behauptung, nicht das Kunstwerk, sondern die in ihm vollzogene Nachahmung sei der Gegenstand unserer Freude am Kunstwerke, steht aber eine zweite. Ihr zufolge freue ich mich nicht an meinem Wiedererkennen, sondern an der von mir erkannten Fähigkeit des Künstlers, an seiner Geschicklichkeit der Nachahmung. Nun hier muß wiederum gesagt werden, jede Art der Geschicklichkeit, also auch der Geschicklichkeit der Nachahmung, ist in der Tat ein möglicher Grund der Lust. Nur steht diesem Grunde der Lust sogleich wiederum ein Grund der Unlust gegenüber, wenn wir sehen, daß die Kunst der Nachahmung auf die Wiedergabe von Unerfreulichem oder Gleichgültigem verschwendet wird. Die Bewunderung für den Künstler schlägt dann in ihr Gegenteil, in Mißachtung oder Mitleid um.

Nehmen wir etwa an, jemand besitze in außerordentlichem Maße die Fähigkeit, allerlei Tierstimmen, etwa das Grunzen der Schweine, täuschend nachzuahmen und er betätigte diese Geschicklichkeit, so würde die Unlust an dem läppischen Gebaren die Lust an der Nachahmung schwerlich aufkommen lassen. Dieser Geschicklichkeit aber stände die Geschicklichkeit des Künstlers gleich, wenn sie nicht auf Höheres gerichtet wäre. Und dies kann nur heißen, wenn nicht durch die künstlerische Nachahmung etwas Höheres uns geboten würde. Zieht man aber diesen Umstand in Betracht, dann ist bei der hier in Rede stehenden Erklärung des Genusses am Kunstwerk wiederum dieser Genuß schon vorausgesetzt; und es bedarf dann zur Erklärung desselben nicht mehr der Bewunderung der nachahmenden Tätigkeit oder der darin zum Ausdruck kommenden Geschicklichkeit.

Schließlich aber ist Freude an der Geschicklichkeit des Künstlers wiederum nicht Freude am Kunstwerke, so gewiß der Künstler nicht das Kunstwerk ist. Auch hier muß es dabei bleiben, daß Gegenstand des Genusses des Kunstwerkes nur eben das Kunstwerk sein kann, und was in ihm unmittelbar liegt. Im Kunstwerke aber liegt die Geschicklichkeit des Künstlers nur insofern, als dadurch dem Kunstwerke ein wertvoller Inhalt gegeben ist. Wir dürfen aber hinzufügen, dieser

Inhalt wäre nicht minder wertvoll als er ist, auch wenn er zufällig der Ungeschicklichkeit des Künstlers sein Dasein verdankte.

Die „ästhetische Wahrheit“ in den wiedergebenden Künsten.

Mit den im Vorstehenden gemachten kritischen Bemerkungen ist indessen die Frage nach der Bedeutung der Wirklichkeitsgemäßheit oder der Nachahmung für die Werke der wiedergebenden Künste nicht abgetan. Sie ist auch nicht erschöpft mit dem, was oben über die Art gesagt wurde, wie in diesen Künsten die Symbole notwendig zu Symbolen werden. Die Forderung, die mit Bezug hierauf oben gestellt wurde, können wir bezeichnen als die Forderung, daß die wiedergebenden Künste solche Symbole verwenden, die in unserer Wirklichkeitserfahrung zu Symbolen haben werden können.

Dazu tritt nun aber die Forderung der Wahrheit in den wiedergebenden Künsten. Und diese besagt mehr als die bloße Erfahrungs- oder Wirklichkeitsgemäßheit der Symbole; sie schließt insbesondere eine darüber hinausgehende Wirklichkeitsgemäßheit in sich.

Wir bezeichnen eine wiedergebende Darstellung vielleicht als „treffend“, oder sagen, die Wirklichkeit sei in ihr „getroffen“. Nun, es ist kein Zweifel, daß dies „Treffen“ ein bedeutsamer Faktor ist für die Bewertung von Kunstwerken. Wir nennen etwa speziell ein Porträt „getroffen“ und sagen ein andermal, es sei in einem Kunstwerk der Charakter einer Menschenklasse oder einer Zeit „getroffen“.

In diesen beiden Fällen nun sagt das Treffen nicht durchaus dasselbe. Nur im ersteren Falle ist dasselbe im eigentlichen Sinne Wiedergabe eines Wirklichen, so wie uns dies in der Wirklichkeit begegnet ist. In dem anderen Falle dagegen ist nur der Charakter einer Menschenklasse oder einer Zeit wiedergegeben, womit doch nicht ausgeschlossen ist, daß das Kunstwerk im übrigen in allen seinen Teilen freie Erfindung sei.

Nun schon, daß es neben jenem ersteren diesen letzteren Fall gibt, zeigt wiederum, daß Kunst nicht Nachahmung ist.

Es wird im zweiten Falle eben doch nicht etwas, das in der Wirklichkeit vorkommt, wiederholt, sondern es wird in ihm vielmehr etwas nach Analogie der Wirklichkeit frei gebildet.

Immerhin ist auch diese Analogie eine Art der Wirklichkeitsgemäßheit und könnte am Ende auch in weiterem Sinne des Wortes als Nachahmung bezeichnet werden.

Nun aber entsteht die Frage, was diese Wirklichkeitsgemäßheit im einen und im anderen Falle bedeute. Achten wir zuerst auf den ersteren Fall. Gewiß ist es ein Vorzug des Porträts, wenn darin „getroffen" ist. Dies heißt aber ganz und gar nicht, daß das „Treffen" den Wert des Kunstwerkes ganz oder auch nur zum Teil ausmachte. Vielleicht meine ich zunächst, wenn ich die malerische Wiedergabe eines Menschen sehe, diese solle ein Porträt eines Herrn X sein, und ich nenne nun, weil ich es dem Herrn X nicht ähnlich finde, das Porträt ein schlechtes Porträt. Nun aber erfahre ich, der Künstler kenne den Herrn X gar nicht und habe in jedem Falle nicht die Absicht gehabt, ihn zu porträtieren. Jetzt wird das Kunstwerk Gegenstand einer neuen Beurteilung. Sein „Wert", seine „Güte oder Schlechtigkeit" hängt jetzt einzig davon ab, was in ihm liegt. Insbesondere wird sein „Wert" jetzt nicht mehr dadurch vermindert, daß die Ähnlichkeit mit dem Herrn X fehlt.

Nun ist aber das Kunstwerk durch die Aufklärung darüber, was der Künstler damit gemeint habe, doch nicht ein anderes geworden, sondern es ist genau dasselbe Kunstwerk geblieben. Es hat also auch seinen Wert, nämlich seinen Wert als Kunstwerk, oder hat seinen „Kunstwert" nicht verändert. Es kann demnach auch sein Wert vorher, als mir in ihm der Herr X nicht getroffen schien, nicht geringer gewesen sein; noch würde, wenn der Herr X darin vollkommen getroffen gewesen wäre, dem Kunstwerke daraus eine Mehrung seines Wertes erwachsen sein.

Trotzdem nun bleibt es dabei, daß die Möglichkeit des Wiedererkennens, solange ich das Bild als Porträt des X betrachtete, für mich keine unwichtige Sache war.

Aber dies heißt nun eben nicht, daß diese Möglichkeit des

Wiedererkennens den ästhetischen Wert des Bildes vermehrte. Denn dann müßte auch nach der Änderung des Standpunktes der Betrachtung der Wert des Bildes ein verminderter sein. Sondern der wahre Sachverhalt kann nur der sein: Während mir die Möglichkeit des Wiedererkennens das Erfassen des vollen Wertes des Kunstwerkes ermöglicht hätte, hat mich die Unmöglichkeit des Wiedererkennens in meinem Genuß des Kunstwerkes oder im Erfassen seines vollen Wertes gestört. Dies geschah so lange, es geschah also auch, weil ich eine solche Möglichkeit des Wiedererkennens suchte.

Sagen wir dies aber genauer: Was denn ging damals in mir vor, als ich noch meinte, das Bild solle ein Porträt des X sein? Die Antwort ist einfach. Ich „erwartete", so sage ich hier wiederum, bestimmte Züge in dem Bilde zu finden, die ich an dem X kannte und die mir für ihn charakteristisch schienen. Dann aber fand ich in dem Bilde nicht, was ich zu finden erwartete.

Nun dies heißt: Ich war verhindert, das Kunstwerk rein als das zu betrachten, was es war, und es nach dem zu würdigen, was in ihm lag. Jenes Erwarten oder Suchen war ein Suchen nach etwas, das nicht im Bilde, es war also ein Suchen nach etwas, das außerhalb des Bildes lag. Und damit nun war ich aus der ästhetischen Betrachtung des Kunstwerkes herausgedrängt. Denn diese Betrachtung ist rückhaltlose Hingabe. Ihrem Gegenstande eignet das absolute und unbestrittene Dasein für mich.

Dies unbestrittene Dasein nun lernten wir oben kennen unter dem Namen der ästhetischen Objektivität. In unserem Falle aber handelt es sich um ein unbestrittenes Dasein in einem anderen Sinne, nämlich in dem Sinne, daß ich nicht an Stelle dessen, was mir entgegentritt, etwas anderes erwarte, daß in mir nicht eine natürliche Tendenz erwacht, etwas anderes aufzufassen, als was das Kunstwerk mir zur Auffassung darbietet. Dieser neuen Art der Unbestrittenheit des Daseins des ästhetischen Gegenstandes eines Kunstwerkes für mich nun wollen wir einen neuen Namen geben. Dieser neue Name ist der Name der „ästhetischen Wahrheit".

Damit ist zugleich gesagt, was diese Wahrheit allgemein

ist. Sie ist dies, daß das Kunstwerk gibt, was es zu geben beansprucht. Nicht was es als Kunstwerk überhaupt, sondern was es in dem gegebenen Falle zu geben beansprucht. Diese ästhetische Wahrheit ist gefordert, weil das Kunstwerk als solches Gegenstand der reinen Betrachtung ist, und weil diese ästhetische Betrachtung nicht nur diejenige Unbestrittenheit der Vorstellung seines Inhaltes, die wir als ästhetische Objektivität bezeichneten, in sich schließt, sondern außerdem die Unangefochtenheit durch entgegengesetzte Erwartungen. Das Kunstwerk fordert nicht nur das zweifelsfreie oder fraglose Dasein seines Inhaltes für mich, das in der ästhetischen Idealität notwendig eingeschlossen liegt, sondern es fordert auch diese Unbestrittenheit im Sinne der Unbestrittenheit durch entgegengesetzte Erwartungen.

Dies sagt aber zugleich, welche Bedeutung allein die ästhetische Wahrheit des Kunstwerkes besitzt. Wir brauchen nur noch einmal der Bedeutung jenes zweifelsfreien und fraglosen Daseins, also der Bedeutung der Unbestrittenheit im Sinne der ästhetischen *Objektivität* uns zu erinnern. Ästhetische Objektivität besagt nicht, daß der ästhetische Inhalt des Kunstwerkes für uns Wirklichkeit habe, sondern daß die Frage danach nicht auftauche. Sie hat also zunächst *negativen* Sinn. Sie ist Ausschluß von etwas, nämlich Ausschluß der Wirklichkeitsfrage, oder richtiger, sie hat darin den Grund ihres Daseins. Nun ebenso verhält es sich auch mit der ästhetischen Wahrheit. Dies zeigt deutlich unser Beispiel. Nicht daß eine Übereinstimmung mit der Wirklichkeit stattfinde und demgemäß ein Wiedererkennen stattfinden könne, sondern daß nicht durch die Erwartung einer *nicht* vorhandenen Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Genuß des Kunstwerkes *getrübt* werde, macht den Sinn dieser Wahrheit aus. Die Regel lautet nicht, es soll uns durch das Kunstwerk irgendein Wiedererkennen ermöglicht werden, sondern es soll durch dasselbe nicht eine solche Erwartung des Wiedererkennens in uns geweckt werden, die nicht unmittelbar ihre Befriedigung findet.

Aber wir müssen noch mehr sagen. Das Kunstwerk soll *überhaupt* keine Erwartung der Übereinstimmung mit der

Wirklichkeit in uns wecken. Denn jede solche Erwartung ist ein Hinweis auf die Wirklichkeit, also ein Hinausblicken aus der ideellen Welt des Kunstwerkes. Aber es wird eben auch dann keine Erwartung in uns erregt, wenn die mögliche Erwartung unmittelbar befriedigt wird.

Sagen wir dies genauer: Daß keine Erwartung des Wiedererkennens ins uns erregt wird, dies kann zweierlei heißen. Einmal: Es ist gar nichts da, was diese Erwartung erregen könnte, zum anderen, diese Erwartung würde erregt, wenn sie nicht unmittelbar befriedigt würde. Dies letztere will sagen: Auch wenn die Erwartung unmittelbar befriedigt wird, kommt sie gar nicht als Erwartung zustande, d. h. ich frage nicht, ob die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit stattfinde, wenn dieselbe unmittelbar stattfindet; ich suche dieselbe nicht, wenn ich sie nicht zu suchen brauche, weil ich sie unmittelbar habe. So ist es also nicht richtig zu sagen: wir erwarten bei Betrachtung des wohlgetroffenen Porträts in dem Porträt dies oder jenes zu finden. Wir können es gar nicht „erwarten", d.h. die Erwartung kann gar nicht als solche zustande kommen, weil dieselbe sofort sich löst, nämlich in demjenigen, was wir sehen. Ebenso erwarten wir auch bei der wohlgetroffenen Wiedergabe des Charakters einer Volksklasse oder einer Zeit nicht diesen Charakter zu finden, weil wir ihn ohne weiteres finden.

Damit nun ist zugleich gesagt, was das „Treffen" oder was dies, daß eine Sache getroffen ist, ästhetisch bedeutet. Daß eine Person oder ein Charakter einer Volksklasse oder einer Zeit wohlgetroffen sei, dies besagt, ich kann mich ohne inneren Widerstreit, d. h. ohne Widerstreit mit irgendwelchen Erwartungen, im Kunstwerke dies oder jenes zu finden, und weiterhin überhaupt ohne jede Erwartung, kurz ich kann mich völlig frei und innerlich hemmungslos nur eben an das, was mir geboten ist, hingeben.

Hier ist uns, wie man sieht, von neuem der Begriff der „Erwartung" begegnet, der uns schon oben begegnete. Ich leugnete oben, daß aus der Befriedigung der Erwartung ein Kunstgenuß gewonnen werden könnte. Jetzt nun sehen wir, die Erwartung hat doch für den Genuß des Kunstwerkes eine Bedeutung. Aber

hier ist eben nicht mehr die Rede davon, daß oder ob die Befriedigung einer Erwartung uns erfreue, sondern wir reden jetzt von der Bedeutung, welche die Nichtbefriedigung einer Erwartung für das Kunstwerk hätte. Wir reden, kurz gesagt, nicht mehr von einer positiven, sondern von einer negativen Bedeutung der Erwartung. Nun diese besteht eben darin, daß die Nichtbefriedigung der Erwartung eine Erwartung zustande kommen ließe und uns damit aus der ästhetischen Betrachtung herausdrängte. Dies tut die unbefriedigte Erwartung, insofern in ihr etwas erwartet wird, das im Kunstwerke sich nicht findet. Damit ist unser Blick auf dies außerhalb des Kunstwerkes Liegende hingelenkt. Es ist, wie ich soeben sagte, das unbestrittene Dasein des ästhetischen Inhaltes des Kunstwerkes für mich aufgehoben. Dagegen kann uns die unmittelbar befriedigte Erwartung nicht aus der ästhetischen Betrachtung herausdrängen. Sondern sie lenkt uns vielmehr auf den Inhalt des Kunstwerkes, in welchem wir das „Erwartete" haben, hin. Dies entspricht der Wirklichkeit. Aber wir haben keinen Anlaß zur Wirklichkeit abzuschweifen, weil eben das, was wir in dieser finden könnten, im Kunstwerk schon da ist. Nun, eben damit ist auch die Erwartung in Wahrheit keine „Erwartung". Sie ist gar nichts als jenes Hingelenktwerden zum Inhalt des Kunstwerkes oder ist das Festgehaltenwerden in demselben.

Damit ist nun auch eine ästhetische Bedeutung des Wiedererkennens anerkannt. Aber auch sie ist in Wahrheit die gegenteilige von derjenigen, die wir oben abwiesen. Ich soll nicht in dem Kunstwerke irgend etwas wiedererkennen, um an diesem Wiedererkennen meine Freude zu haben, sondern das Kunstwerk soll gegebenenfalls so geartet sein, daß ich in ihm ein Original in seinen bedeutungsvollen Zügen unmittelbar wiedererkennen kann, und es soll dies, damit die Frage, ob ich dasselbe in ihm wiedererkenne, nicht in mir entsteht, also auch ein bewußter Vorgang des Wiedererkennens in mir nicht zustande kommt. Weil ich, so sagte ich soeben, in dem wohlgetroffenen Kunstwerke unmittelbar das in ihm Wiederzuerkennende habe, darum suche ich es nicht. Ich vergleiche also auch nicht, was ich sehe, mit dem, was ich darin wiedererkennen kann. Es genügt mir einfach

jenes Haben. Freude am Wiedererkennen wäre, so sagte ich nicht Freude am Kunstwerke, sondern eben am Wiedererkennen. Und um diese Freude zu erleben, müßte ich vom Kunstwerke mich abwenden. Genauer genommen müßte ich dies in doppelter Weise. Ich müßte hinblicken auf das Original, das jenseits des Kunstwerkes steht, und ich müßte dann den Inhalt des Kunstwerkes dazu in Beziehung setzen. Durch beides träte ich aus der ästhetischen Betrachtung heraus. Dies Heraustreten aber findet nun nicht statt, wenn ich in der soeben bezeichneten Weise das Wiederzuerkennende unmittelbar wiedererkennen kann, sondern nur wenn dies nicht der Fall ist, oder wenn meinen Erwartungen nicht entsprochen wird. Umgekehrt, wird ihnen entsprochen, so ist die Möglichkeit des bewußten Wiedererkennens oder die Möglichkeit des Bewußtseins einer Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der Wirklichkeit ausgeschlossen. Und dies und nur dies macht den Sinn der Forderung, daß ich in dem Dargestellten die Wirklichkeit wiedererkennen könne, oder macht den Sinn der Forderung der Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der Wirklichkeit aus. Diese Übereinstimmung ist, kurz gesagt, da, um für mein Bewußtsein nicht da zu sein, d. h. sie ist da, damit die Frage danach, also auch jede Antwort auf diese Frage, aus der ästhetischen Betrachtung ausgeschieden sei, so daß für diese nur die eine Frage übrig bleibt, was das im Kunstwerk Gegebene mir biete.

Hiermit aber ist endlich auch der Gegensatz deutlich geworden zwischen jener notwendigen Wirklichkeitsgemäßheit der Symbole, von welcher oben die Rede war und die oben für die wiedergebenden Künste gefordert wurde, und der „ästhetischen Wahrheit". Diese letztere geht nicht auf die Symbole oder auf die Beziehung zwischen Symbolen und Symbolisiertem, sondern auf den Zusammenhang des Symbolisierten unter sich, d. h. auf den Zusammenhang im Inhalt des Kunstwerkes. Auch diesen Zusammenhang hat die Erfahrung geschaffen, ebenso wie den Zusammenhang zwischen Symbol und Symbolisiertem. Die Erfahrung z. B. hat mir gesagt, welche charakteristischen Eigentümlichkeiten der Mensch besitze, dessen Porträt ein Kunstwerk zu sein beansprucht. Darum „erwarte" ich erfah-

rungsgemäß, in dem Porträt, wenn dasselbe sich einmal als solches gibt, diesen charakteristischen Eigentümlichkeiten zu begegnen. Und ein andermal hat mir ebenso die Erfahrung gesagt, welche Züge im Wesen einer Volksklasse sich finden. Auch hier erwarte ich, wenn eine Gestalt als Vertreter dieser Volksklasse sich geriert, daß ich diese charakteristischen Züge wiederfinde, daß also der Vertreter dieser Volksklasse sich mir wirklich als solcher darstelle. Oder noch ein anderes Beispiel: Die Erfahrung hat mir gesagt, daß ein Eichbaum Eicheln und nicht etwa Rosen trage, oder daß das eigentümliche Leben des Eichbaumes in jener und nicht in dieser Weise naturgemäß sich betätige. Und nun fordere ich, daß ein Eichbaum auch in der künstlerischen Darstellung Eicheln und nicht Rosen trage. Auch dies aber tue ich nicht, weil dann, wenn ich den Künstler dieser Forderung gemäß verfahren sehe, das Wiedererkennen des natürlichen Sachverhaltes oder die Übereinstimmung des künstlerischen Tuns mit meiner naturhistorischen Kenntnis mich freute, sondern weil dies Stück Naturleben, das ich in den Eicheln vor mir sehe, für mich nur bestehen kann, wenn es nicht durch eine entgegengesetzte Erwartung zerstört wird; oder positiv gesagt, weil nur der natürliche und mir vertraute Zusammenhang zwischen der Natur des Eichbaumes und den Eicheln mir erlaubt, dem Naturleben, das in den Eicheln liegt, mich widerspruchslos hinzugeben und es zugleich in den Zusammenhang mit dem Gesamtleben des Eichbaumes ohne inneren Widerstreit, nämlich Widerstreit mit mir selbst, einzufügen.

Ästhetische und historische Wahrheit.

Dieser Sachverhalt hat aber schließlich besondere Bedeutung für die Darstellung, die ihre Gegenstände aus der Geschichte entnimmt. Aber hier sind zwei Fragen zu unterscheiden. Zunächst ist auch hier gefordert, daß der Zusammenhang des Symbolisierten oder des dargestellten Lebens den in der Erfahrung gewonnenen Weisen des Zusammenhanges eines solchen Lebens gemäß sei, d. h. es besteht auch hier die allgemeine Forderung der ästhetischen Wahrheit. Es ist ästhetisch gleichgültig, ob Maria Stuart in Wirklichkeit jemals so geredet hat,

wie sie in Schillers Drama redet. Ob dagegen die Schillersche Maria Stuart nach Gesetzen der Wirklichkeit, insbesondere der psychischen Wirklichkeit, so redet, wie Schiller sie reden läßt, dies ist eine ästhetisch höchst wichtige Sache. Allgemein gesagt, es ist gleichgültig, ob das Dargestellte in der Welt der Wirklichkeit vorkommt, aber es ist nicht gleichgültig, ob es nach Gesetzen der Wirklichkeit vorkommen kann. Um dies zu verstehen, müssen wir bedenken, daß der Dichter nicht Einzelnes, sondern einen Zusammenhang gibt, vor allem einen solchen des inneren Geschehens. Und was wir genießen sollen, ist dieser Zusammenhang oder ist das Ganze, in welchem die Teile zusammenhängen oder zur Einheit sich zusammenfassen. Der Zusammenhang aber, der hier in Frage steht, ist nun einmal ein durch die Wirklichkeitserfahrung hergestellter, und er kann zugleich in keiner anderen Weise hergestellt sein. Daraus folgt doch nicht etwa, daß die ästhetische Betrachtung über diesen Zusammenhang reflektiert oder die Frage stellt, wie es damit bestellt sei, d. h. was die Gesetze der Wirklichkeit dazu sagen. Sondern hiervon gilt auch in diesem Falle das volle Gegenteil. Auch hier bleibt es dabei, daß die ästhetische Betrachtung nach der Wirklichkeit und demnach auch nach dem Wirklichkeitszusammenhange nicht fragt. Aber eben dies, daß sie danach nicht fragt, setzt voraus, daß diese Frage dem ästhetischen Betrachter nicht aufgedrängt werde. Und dies wäre der Fall, sobald die Gesetze des Wirklichkeitszusammenhanges verletzt wären. Dies will sagen, die Übereinstimmung des Dargestellten mit den Gesetzen der Wirklichkeit oder richtiger das Zusammenstimmen seiner Teile nach Gesetzen der Wirklichkeit ist überall da, wo es in der Natur des Dargestellten liegt, daß seine Teile nun einmal durch unsere Wirklichkeitserfahrung aneinander gebunden sind und nur durch sie aneinander gebunden sein können, gefordert, nicht als Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, sondern als Voraussetzung der reinen ästhetischen Betrachtung. Sie ist notwendig vorausgesetzt, eben weil sie nicht Gegenstand sein darf; die Möglichkeit des Dargestellten nach Gesetzen der Wirklichkeit muß fraglos sein, eben damit wir nicht danach fragen. Wir müssen darüber in dem Grade beruhigt

sein, daß unser Blick nicht darauf hingelenkt wird. Jenes Zusammenstimmen der Teile des Dargestellten nach Gesetzen der Wirklichkeit hat, so kann man sagen, die Bedeutung der sicheren Basis für die ästhetische Betrachtung. Und diese Basis muß so sicher sein, daß wir auf ihr vollkommen frei und unbekümmert wandeln, d. h. der reinen ästhetischen Betrachtung ohne Hinblick auf diese Basis uns überlassen können. Es hat danach auch in dem hier in Rede stehenden Falle die Übereinstimmung mit den Gesetzen der Wirklichkeit nicht positive, sondern negative Bedeutung. Auch hier ist dieselbe da, um für die ästhetische Betrachtung nicht da zu sein. Sie muß da sein, weil ihr Nichtdasein die ästhetische Betrachtung auf sie hinlenken, also sie verhindern würde, reine ästhetische Betrachtung zu sein. Oder wenn wir hier wiederum den Begriff der „Illusion" einführen, die Übereinstimmung mit den Gesetzen der Wirklichkeit ist nicht positiver Grund der ästhetischen Illusion in dem Sinne, daß wir um dieser Übereinstimmung willen das Dargestellte als ein Wirkliches nähmen, sondern sie ist negativer Grund der Illusion in dem Sinne, daß die Störung der Wirklichkeitsgemäßheit uns auf die Wirklichkeit hinlenken und uns aus der Illusion, d. h. der reinen betrachtenden Hingabe an das Dargestellte, reißen würde. Die Frage: Wie ist dies möglich? würde in uns geweckt. Und diese Frage wäre die Aufhebung der ästhetischen Betrachtung. Für diese muß die Möglichkeit selbstverständlich sein.

Weil aber die Übereinstimmung mit den Gesetzen der Wirklichkeit lediglich die hier angegebene Bedeutung hat, darum ist sie in jedem Falle nur so weit erforderlich, als ihr Nichtvorhandensein die ästhetische Betrachtung stören könnte.

Hiermit ist nun aber die Frage, um die es sich speziell in diesem Zusammenhange handelt, noch nicht erledigt. Soeben war nur die Rede von der Übereinstimmung der Darstellung mit den allgemeinen Gesetzen der Wirklichkeit, insbesondere der Lebenszusammenhänge in der Wirklichkeit. Die Darstellung aber, welche ihre Stoffe der Geschichte entnimmt, hat insbesondere noch zu rechnen mit dem historischen Wirklichkeitszusammenhange. Wir haben ein Wissen von solchen Zusammen-

hängen; und nun fragt es sich, wie weit durch dasselbe die Erwartung erregt wird, daß die Darstellung dem uns bekannten historischen Zusammenhang gemäß sei. Diese Erwartung aber ist von zwei Faktoren abhängig. Einmal von der Sicherheit dieses Wissens, von dem Grade, in welchem uns dies Wissen in Fleisch und Blut übergegangen ist, und von der Bedeutung, die für unsere gesamte historische Anschauung oder innerhalb derselben die gewußten Zusammenhänge besitzen. Und zum anderen von dem Grade, in welchem es dem Künstler gelingt, diese Erwartung in uns auszuschalten. Mag der Stoff für eine Dichtung etwa noch so sehr der Historie entnommen sein, der Inhalt der Dichtung ist ja in jedem Falle eine der historischen Wirklichkeit absolut fremde ideelle Welt. Aber nun fragt es sich, wie weit es dem Künstler gelingt, uns so vollkommen in die ideelle Sphäre, der das von ihm Dargestellte angehört, emporzuheben und in ihr festzuhalten, uns also so von der historischen Wirklichkeit loszulösen, daß die Frage, wie weit das Tun und Erleiden der Personen in dieser ideellen Welt dem Zusammenhange der historischen Wirklichkeit gemäß sei, in uns nicht aufkommen kann, oder wie weit trotz aller Kunst die historischen Namen eben doch jene Frage und damit die Erwartung der Übereinstimmung mit der Historie in uns erregen werden. In dem Maße, als dem Dichter jenes gelingt, ist er „Herr über die Geschichte“.

Es kann aber andererseits vor allem unsere Vorstellung von einem bestimmten Charakter und weiterhin von bestimmten Leistungen und Schicksalen mit einem historischen Namen so enge in uns verknüpft sein, und es kann die Eigenart eines Charakters und bestimmter Leistungen und Schicksale des Trägers desselben in unserer gesamten historischen Anschauung oder für dieselbe solches Gewicht haben, daß auch der größte Künstler jene Frage in uns nicht vollkommen beseitigen kann; dann hat auch der größte Künstler nicht mehr volle Freiheit über die Geschichte. Und dann bleibt ihm, um dennoch einen reinen Genuß des Kunstwerkes zu ermöglichen, d. h. um dennoch die Wirklichkeitsfrage auszuschließen und dadurch der reinen ästhetischen Betrachtung die Bahn frei zu machen, nur noch übrig, daß er freiwillig seiner Freiheit sich begibt und der

historischen Wahrheit in jenen entscheidenden Zügen getreu bleibt. Insoweit ist dann die Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der historischen Wahrheit Bedingung der an sich ganz andersgearteten künstlerischen oder ästhetischen Wahrheit.

Danach ist die Herrschaft über die Geschichte einerseits eine von der Größe des Künstlers abhängige Sache. Sie ist andererseits abhängig von der Bedeutsamkeit des der Geschichte Entnommenen für die Geschichte überhaupt und unser Wissen davon.

Gesetzt schließlich, ein Künstler wollte der historischen Wirklichkeit gegenüber völlig frei sein, frei in dem Sinne, daß er auch nicht freiwillig sich ihr zu fügen brauchte, so wird er gut tun, der Sphäre der historischen Wirklichkeit von vorn herein fern zu bleiben. Auch die historische Wirklichkeit ist eben im Kunstwerke doch immer nur da, um als historische Wirklichkeit nicht da zu sein.

Weil alle Wirklichkeitsgemäßheit nach oben Gesagtem für das Kunstwerk nur Voraussetzung ist, eine Voraussetzung, nach der, eben weil sie Voraussetzung ist, nicht mehr gefragt wird, die also nicht als Gegenstand des ästhetischen Genusses für die wiedergebenden Künste Bedeutung hat, und weil alle Abweichung von der Wirklichkeitsgemäßheit nur insoweit dem Kunstwerke Abtrag tut, als wir die Wirklichkeitsgemäßheit erwarten, und das Kunstwerk diese Erwartung in uns weckt, darum schwindet die Forderung der Wirklichkeitsgemäßheit in dem Maße, oder ist in dem Maße nicht mehr Bedingung der ästhetischen Wahrheit, auf die es letzten Endes einzig und allein ankommt, als das Kunstwerk seiner Natur nach keine Wirklichkeitsgemäßheit beansprucht. Auch hier gilt: Was das Kunstwerk nicht beansprucht oder nicht will, das erwarten oder wollen auch wir nicht von ihm. Kunstwerke aber erheben den Anspruch, daß ihre Elemente nach Gesetzen der Wirklichkeit in sich zusammenhängen, ihrer eigenen Natur nach in sehr verschiedenen Graden.

Das Märchen etwa erhebt ihn nur hinsichtlich gewisser allgemeiner Grundzüge des Wirklichkeitszusammenhanges. Im übrigen versetzt uns dasselbe in eine Welt, die gewissen Gesetzen der

Wirklichkeit ganz und gar entrückt ist. Es ist seine Meinung oder Absicht, uns in diese zu versetzen, und wir lassen uns dieselbe gefallen, d. h. wir begeben uns selbst in diese Welt. Soweit aber für diese die Gesetze der Wirklichkeit keine Geltung mehr haben, können sie auch nicht verletzt werden, oder können wir durch ihre Verletzung nicht aus der Illusion, d. h. der reinen ästhetischen Betrachtung und Hingabe an das in der Darstellung Gebotene herausgerissen werden.

Wie mit dem Märchen, so verhält es sich aber in diesem Punkte auch mit gewissen plastischen Darstellungen. Die Kentauren, Hippokampen u. dgl. sind naturhistorisch unmögliche Gebilde. Und daß sie dies sind, hat einen naturhistorischen Eiferer verführt, die künstlerische Darstellung solcher Körper zu verbieten. Dies ist eine sonderbare Verwechslung. Der Plastiker ist kein Lehrer der Naturgeschichte. Die Frage lautet für ihn nicht, was naturhistorisch möglich sei, sondern was möglich sei nach der Aussage unseres unmittelbaren Eindruckes, den wir von solchen Gebilden dann empfangen, wenn wir nur eben die G e b i l d e auf uns wirken lassen, oder, was möglich sei nach Gesetzen derjenigen Welt, in welche eben diese Gebilde uns hinein versetzen.

Und gehen wir von hier noch einen Schritt weiter, so kommen wir in die Welt der Architektur und der technischen Kunstwerke, in welcher nur noch die allerallgemeinsten Gesetze der Wirklichkeit gelten. Die Formen, welche diese Welt ausmachen, sind aus dem Naturzusammenhange und dem unberechenbaren Spiel der Naturkräfte herausgenommen und in die abstrakte Sphäre einer allgemeinsten mechanischen Gesetzmäßigkeit gerückt. Demgemäß ist auch hier nur noch die Frage, ob diese allgemeinste Gesetzmäßigkeit gewahrt bleibt. Nur ihre Verletzung kann hier also auch die ästhetische Illusion aufheben. Endlich aber gibt es Künste, die mit irgendwelcher Gesetzmäßigkeit, die wir in der Welt der Wirklichkeit außer uns antreffen, ganz und gar nichts zu tun haben. Ich denke hier vor allem an die Musik. Nicht nach Gesetzen der Erfahrung, die wir in der Außenwelt machen, sondern nach ihren eigenen musikalischen Gesetzen hängen die Elemente des musi-

kalischen Kunstwerkes, die Töne und Klänge zusammen. Hier gibt es also kein Wirklichkeitsgesetz mehr, das verletzt werden könnte, und darum keine Möglichkeit mehr, daß wir durch solche Verletzung aus der ästhetischen Illusion gerissen werden.

Was aus der Betrachtung solcher Künste sich ergibt, wirft aber schließlich wiederum ein Licht auf die Kunst überhaupt. So gewiß die Musik eine Kunst ist und bei ihr von Wirklichkeitsgemäßheit oder gar von Nachahmung der Wirklichkeit zu reden keinen Sinn hat, so gewiß ist die Wirklichkeitsgemäßheit nicht ein Faktor „der" Kunst, noch das Bewußtsein derselben ein Faktor in der ästhetischen Betrachtung „des" Kunstwerkes. Nur für einzelne Künste hat dieselbe Bedeutung. Und dies nur darum, weil in diesen ihrer besonderen Natur zufolge die Zusammengehörigkeit der Teile des Dargestellten nun einmal nur durch die Wirklichkeitserfahrung für uns festgestellt sein kann. Auch hier aber kommt nicht die Wirklichkeitsgemäßheit, sondern nur die Einstimmigkeit der Teile des Ganzen untereinander nach Gesetzen der Wirklichkeit in Betracht. Und wie weit dies der Fall ist, das ist auch bei diesen Künsten jedesmal davon abhängig, wie weit die Welt, in welche das Kunstwerk uns hineinführt, den Anspruch erhebt, eine nach Gesetzen der Wirklichkeit konstituierte Welt zu sein.

Viertes Kapitel: Der Genuß des Kunstwerkes.

Besonderheit des Genusses des Kunstwerkes.

Die Einzigartigkeit des Kunstwerkes, die durch die spezifische ästhetische Idealität, Objektivität, Realität und Tiefe desselben bedingt, endlich auch durch den Begriff der ästhetischen Wahrheit des Kunstwerkes bezeichnet ist, hat doch nicht um ihrer selbst willen Bedeutung, sondern darum, weil sie dem Zwecke der ästhetischen Betrachtung des Kunstwerkes, d. h. dem ästhetischen Genuß desselben dient und die Einzigartigkeit des ästhetischen Genusses des Kunstwerkes begründet.

Ist der in Marmor dargestellte Mensch für mich weder wirklich noch nicht wirklich, so gehört er der wirklichen Welt weder an, noch fehlt er in ihr. Er bereichert sie weder, noch bezeichnet er in ihr eine Lücke. Er hat in der wirklichen Welt keinen Ort, und er hat keine Stelle im wirklichen Weltverlauf; er ist sowohl von mir, dieser realen Persönlichkeit, als auch von irgendwelchen sonstigen realen Objekten weder weit entfernt noch ihnen nahe.

So gehören die im Marmorbildwerk oder im Gemälde, ebenso auch die im Drama oder Epos dargestellten Menschen keinem Punkte und keinem Lande der Erde an. Sie finden sich für meine Phantasie einzig an der Stelle, in welche sie der bildende Künstler innerhalb des Bildwerkes, der Dichter innerhalb der Dichtung selbst hineingestellt hat. Es hat also jedes *Einzelne* im Kunstwerk freilich einen *Ort*. Aber es hat darin nur den Ort, der ihm innerhalb der künstlerisch dargestellten Räumlichkeit angewiesen ist. Es hat ebenso einzig und allein die zeitliche Stelle, in die es innerhalb des dargestellten zeitlichen Zusammenhanges verlegt ist. Der Inhalt des Kunstwerkes im Ganzen aber ist räumlich und zeitlich schlechthin ortlos. Er gehört insbesondere weder der Gegenwart noch der Vergangenheit an; und er ist weder früher noch später noch gleichzeitig mit irgendeinem Ereignis der Weltgeschichte, es sei denn, daß ein solches Ereignis irgendwie in dem Kunstwerk mit aufträte und zu dem Dargestellten in zeitliche Beziehung gesetzt wäre. Dann aber ist dies Ereignis nicht mehr ein welthistorisches, sondern ein im Kunstwerk dargestelltes. Es hat jetzt für die ästhetische Betrachtung einzig darin sein Dasein.

Dies schließt nicht aus, daß doch in gewisser Weise der gesamte Inhalt des Kunstwerkes räumlich und zeitlich bestimmt sein kann, nämlich durch ein räumliches und zeitliches *Kolorit*. Aber dies ist in sich selbst eine rein qualitative Bestimmung. Daß dasselbe eine räumliche und zeitliche Bestimmung in sich schließt, ist eine völlig außerhalb der ästhetischen Betrachtung liegende Tatsache.

Im übrigen gibt es für den Gesamtinhalt des Kunstwerkes nur einen einzigen Ort und eine einzige Zeit, nämlich die un-

räumliche und unzeitliche Gegenwart in meiner Phantasie, d. h. das Erleben, so oft ich das Kunstwerk betrachte.

Und mit der räumlichen und zeitlichen Beziehung fehlt dem Kunstwerk auch jede Kausalbeziehung zu irgendeinem Wirklichen außerhalb des Kunstwerkes; sei es zu mir, sei es zu anderen Personen oder zu irgendwelchen Dingen der wirklichen Welt. Es steht freilich zu mir in Beziehung. Aber dies ist nur die ideelle Beziehung, die durch das Wort „ästhetische Einfühlung“ bezeichnet ist. Und nicht von dieser ideellen Beziehung zum betrachtenden Ich, sondern von der realen Beziehung des im Kunstwerk Dargestellten zu mir, dem realen, nicht in der Betrachtung aufgehenden Ich, ist hier die Rede. Solche Beziehung nun ist unmöglich. Zu den im Kunstwerk dargestellten Gestalten steht mein reales Ich in einem Verhältnis der absoluten, nicht räumlich zu nehmenden Ferne. Und dies aus zwei Gründen, die doch wiederum ein einziger sind. Bloß Vorgestelltes kann in keine reale Beziehung zu mir treten, andererseits ist das reale Ich, zu welchem es in solche Beziehung treten müßte, in der ästhetischen Betrachtung ausgeschaltet.

Insonderheit kann das im Kunstwerk Dargestellte weder mir noch irgendeinem Wirklichen nützen oder schaden. Es fördert nicht, noch stört es den Weltverlauf. Es kann ihn auch nicht in der Vergangenheit gestört oder gefördert haben. Es bleibt ohne Wirkung auf die Verwirklichung der realen Zwecke in der Welt. Um trivial zu reden: In der im Kunstwerk dargestellten Schneelandschaft kann ich mich nicht erkälten, und die dargestellten Bäume haben keinen forstwissenschaftlichen Wert; das Drohen der Person im Drama bedroht nicht mich noch irgendein sonstiges wirkliches Individuum; die Pläne der epischen Gestalt durchkreuzen nicht meine oder irgend jemandes Pläne. Auch messen kann ich mich nicht in Gedanken mit der dichterischen Gestalt; und ich kann sie nicht beneiden; ihr Glück und ihr Reichtum entbehrt ja der Wirklichkeit und nimmt mir nichts von meinem Glück und Reichtum.

Dies alles sind selbstverständliche Dinge. Ein Punkt aber ist hier noch besonders zu betonen. Verstehen wir unter dem

Wünschen oder Begehren das Streben danach, daß etwas mein realer Besitz sei, oder irgendein sonstiges Streben, das auf Wirklichkeit sich richtet, dann ist die Erscheinung und der Inhalt des Kunstwerkes, also das Kunstwerk überhaupt, als solches, d. h. sofern und solange es Gegenstand der ästhetischen Betrachtung ist, kein möglicher Gegenstand des Wünschens oder Begehrens. Die ästhetische Betrachtung überhaupt ist, in diesem Sinne, absolut wunsch- und begierdelos. Nur wenn wir das Wünschen und Begehren nehmen im Sinne des Verlangens, die sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes gegenwärtig zu haben und seinen Inhalt zu erleben, dann freilich ist mein ästhetisches Verhalten zum Kunstwerk vielleicht leidenschaftliches Wünschen und Begehren; ganz abgesehen davon, daß ich mit dem Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, dem Helden des Dramas oder Epos etwa, auf das heftigste wünschen und begehren kann. So ist nichts unrichtiger als ganz allgemein zu sagen, im Genuß des Kunstwerkes schweige das Wollen. Nur das auf die Wirklichkeit gerichtete Wollen schweigt.

Dies letztere hat man auch so ausgedrückt: Es fehle dem in das Kunstwerk Eingefühlten die Motivationskraft. Und man hat daraus geschlossen auf eine Schwäche dieser Gefühle. Durch dieselbe, so versicherte man schließlich, geben sich dieselben als Scheingefühle zu erkennen. Das ist doch nichts als ein sonderbares Mißverständnis. In Wahrheit kann das in das Kunstwerk Eingefühlte die höchste Motivationskraft haben. Ich fordere auf das dringendste, daß der Konflikt, in welchen ein Mensch im Drama oder Epos gerät, in einer seinem Charakter entsprechenden Weise sich löse; ich fordere vom Stolzen, daß er im Kampf und Unglück als ein Stolzer sich bewähre. Und diese Forderung ist motiviert und auf das Bestimmteste motiviert durch eben diesen Charakter.

Aber freilich zum realen Handeln kann mich nichts von dem, was ich in das Kunstwerk einfühle, auffordern oder veranlassen. Der Anblick wirklicher Wunden kann mich treiben, sie zu verbinden; bloß dargestellte Wunden aber kann ich nicht verbinden. Das kann nur der Künstler; und auch dieser nur so, daß er den, der sie verbindet, mit darstellt. So ist es aus dem

einfachen Grund, weil dargestellte Wunden eben dargestellte sind; nicht etwa deshalb, weil mein Mitgefühl mit dem Verwundeten schwach oder ein bloßes „Scheingefühl" wäre. Es hat keinen Sinn, den dargestellten Wunden mit wirklichem Verbandzeug zu begegnen; ich wäre ein Narr, wenn mir auch nur der Gedanke an dergleichen käme.

Und so wäre ich ein Narr, wenn ich vor den Drohungen des Helden auf der Bühne davonliefe oder zur Löschung des gemalten Brandes die Feuerwehr herbeiriefe; es läge darin die Verwechslung des ästhetisch Erlebten mit der empirischen Realität.

Der Inhalt des ästhetischen Objekts ist aber auch, so sahen wir, absolut herausgelöst aus jedem weiteren Vorstellungs- oder Gedankenzusammenhang, der sich an einen solchen Inhalt knüpfen mag, wenn wir unseren Gedanken oder Erinnerungen uns überlassen. Man hat gefragt, was aus Hamlet geworden wäre, wenn er weiter gelebt hätte; man hat für den tragischen Untergang des Helden allen Ernstes damit sich getröstet, daß er in den Himmel komme und da entschädigt werde, oder daß er nach dem Erdenleid in den „stillen Hafen des Nichts" eingehe und da Frieden finde. Alles dies aber ist völlig widersinnig; es sei denn, daß ich im Kunstwerk sehe, wie die dargestellte Person in den Himmel kommt, oder daß der Verstorbene im Kunstwerk wieder zur Erde zurückkehrte und von jenem angeblich beglückenden Frieden des Nichtseins uns erzählte.

Da es für die Gestalten des Dramas einen Ort und eine Zeit, die nicht im Drama uns entgegentreten, schlechterdings nicht gibt, so ist es auch widersinnig zu fragen, wo die Person des Dramas in der Zeit zwischen den Akten oder zwischen einem ersten und zweiten Auftreten sich aufgehalten habe, es sei denn, daß sie selbst oder andere im Drama davon berichten.

Ich wiederhole, die ideelle Welt des Kunstwerkes ist nicht nur eine ideelle, sondern sie ist auch eine in sich absolut abgeschlossene. Und diese in sich abgeschlossene Welt reicht räumlich und zeitlich genau so weit, als sie im Kunstwerke reicht und da ästhetische Objektivität besitzt. Wer diese Welt in seinen Gedanken weiterführt, also das Kunstwerk auf seine

Kosten weiterdichtet, handelt genau so klug, wie derjenige handeln würde, der sich allen Ernstes überlegte, was er mit dem im Traume gewonnenen Vermögen jetzt im Wachen am zweckmäßigsten beginne, oder wie er jetzt auf Grund davon seine Lebenshaltung einrichten wolle.

Auf ein für die ästhetische Betrachtung charakteristisches Moment scheint hier noch besonders hingewiesen werden zu müssen. Nicht nur das ästhetische Objekt ist in der ästhetischen Betrachtung des Kunstwerkes herausgehoben aus dem Zusammenhang mit allem dem, was nicht dies Objekt ist oder mit ihm zur Einheit eines einzigen ästhetischen Objekts sich zusammenschließt, sondern auch das ästhetische Subjekt ist herausgehoben aus allem dem, was nicht eben dieses ästhetische, d. h. dies betrachtende und genießende, nämlich im Kunstwerk sich selbst genießende, Subjekt ist. Es findet eine Isolierung statt auch des Ich, das im ästhetischen Objekt betrachtend und genießend weilt, von dem sonstigen Ich, sowohl dem in der wirklichen Welt lebenden, als dem eigene Gedanken spinnenden, also auch von dem durch jenes oder dieses affizierten Ich; eine Befreiung des Ich von sich selbst, eine Hinaushebung über sich selbst; auch eine Befreiung von jedem sonstigen ideellen Ich.

Aber damit ist nichts Neues gesagt, da ja der ideelle Inhalt des Kunstwerkes, d. h. das in die sinnliche Erscheinung desselben Eingefühlte letzten Endes gar nichts ist als dies betrachtende und genießende Ich. Objekt und Subjekt der ästhetischen Betrachtung sind in der ästhetischen Betrachtung nicht geschieden. Ist also das Objekt der Betrachtung, der ästhetische Inhalt, isoliert, so bin eben damit ich, der Betrachtende, losgelöst von dem, was ich sonst außerhalb dieser Betrachtung bin. Beides ist eines und dasselbe.

Das Ich, das in dieser ästhetischen Betrachtung weilt, ist ein überindividuelles; in demselben Sinne wie das wissenschaftlich erkennende und sittlich wertende Ich überindividuell ist. Es lebt in der betrachteten Sache. Die betrachtete Sache aber ist für alle dieselbe.

Zugleich ist dieses Ich aber auch ein überindividuelles in einem anderen Sinne; es ist ein höheres als das individuelle

Ich, das ich sonst in mir finde. Ich finde mich im ästhetischen Objekt über mich „hinausgehoben", auch in dem Sinne, daß mein ideelles, zugleich im Kunstwerk tatsächlich erlebtes Ich, in ein ideales sich verwandelt; ich meine hier ein ideales hinsichtlich seines Inhaltes, ein Ich von größerer Kraft, von größerem Reichtum und durch die Einheit des Kunstwerkes in besonderem Maße vereinheitlicht.

Aber auch abgesehen von der Bedeutsamkeit des ästhetischen Inhaltes des Kunstwerkes ist jenes Ich ein ideales. Es ist ein solches schon vermöge der besonderen Art der Betrachtung und der Bewertung oder des Genusses des Kunstwerkes. Diese Betrachtung und Bewertung kann nach dem oben Gesagten bezeichnet werden als eine absolut objektive. Sie ist dies, sofern sie nur durch das Objekt bedingt ist und nur den Wert kennt, den das Objekt in sich selbst trägt. Und sie ist eine völlig reine Betrachtung und Bewertung, sofern sie durch nichts außer dem Objekte Liegendes getrübt ist. Sie ist eine Zwiesprache lediglich zwischen dem ästhetischen Objekte und mir, nämlich dem Ich, das im Objekte betrachtend und genießend weilt und mit ihm ganz und gar eines ist, sie ist insofern also auch wiederum das volle Gegenteil einer „Zwie"sprache.

Die ästhetische Betrachtung und Bewertung ist zugleich der Möglichkeit nach die intensivste Betrachtung und Bewertung. Bin ich von meinem realen Ich frei und frei von dem, was außerhalb des ästhetischen Objekts liegt, bin ich ganz in ihm, dann verwirklicht sich in ihm meine ganze Kraft der Auffassung und Bewertung. Und ist das ästhetische Objekt ein Schönes, so ist zugleich die Auffassung und Bewertung, kurz die ästhetische Betrachtung, ein Akt der vollsten Freiheit. Ich bin nicht nur frei von allem außer dem Objekte und meinem realen Ich, sondern ich wirke oder lebe auch in dem Objekte frei mich aus. Diese Freiheit steht nicht im Gegensatze zur ästhetischen Objektivität oder meinem Gebundensein an das ästhetische Objekt; es widerspricht ihr nicht dies, daß ich völlig im Bann und Zauber desselben bin; sondern diese Freiheit ist erst dadurch möglich. Willkür ist nicht wahre Freiheit; sie ist Wahl aus verschiedenen Möglichkeiten. Bei ihr stehen immer andere Möglichkeiten und

Antriebe denen gegenüber, wofür ich mich entscheide. In aller Willkür ist diese Gegensätzlichkeit, die das Gegenteil der Freiheit ist. Dagegen ist volle Freiheit in dem freien Sichbetätigen in der vorgeschriebenen Bahn, in dieser Einheit der Kraft und Sehnsucht meiner eigenen Natur und dessen, was das Objekt fordert.

Solche Freiheit ist die „ästhetische Freiheit". Sie ist Freiheit der höchsten Art. Sie ist gleichartig der intellektuellen Freiheit, die nicht besteht in der Willkür des Denkens, sondern in der freien Übereinstimmung der Gedanken mit den Forderungen der Wirklichkeit. Noch unmittelbarer ist sie der ethischen Freiheit vergleichbar, der freien Einstimmigkeit mit dem ethischen Gesetz, dem freien Einklange des Wollens und des Sollens.

Solche ästhetische Freiheit gibt aber in vollem Maße nur die Kunst; sie vermag dies, vermöge jener besonderen Momente der absolut selbstverständlichen ästhetischen Idealität und ästhetischen Isoliertheit, ästhetischen Objektivität, Realität und Tiefe, und gegebenen Falles ästhetischen Wahrheit.

Ästhetische Symbolik und außerästhetische Symbolistik.

Im Kunstwerke hat das Sinnliche, indem es aus dem physischen Wirklichkeitszusammenhange herausgenommen ist, eine neue und eigenartige Funktion gewonnen, oder, umgekehrt gesagt, eben diese Funktion ist es, die es aus dem Wirklichkeitszusammenhange herausnimmt. Diese Funktion ist eine ideelle, das Sinnliche ist zum materiellen Träger oder sinnlichen Substrat einer ideellen Welt geworden. Diese Funktion können wir auch bezeichnen als Funktion des Symbolisierens. Dann dürfen wir sagen, das Wesen der Kunst besteht darin, daß sie einem Sinnlichen eine Daseinsweise gibt, durch die es zum ästhetischen Symbol wird. So entkleidet der Bildner im Marmor den Marmorblock der materiellen Funktionen, die er als Teil des Wirklichkeitszusammenhanges hat, und gibt ihm dafür die Funktion, sinnlicher Träger eines in ihm dargestellten Lebens zu sein oder macht ihn zum Träger einer solchen Symbolik.

Das Symbolisierte ist eben dies Ideelle, das Leben. Und indem dies symbolisiert, d. h. an den sinnlichen Träger gebunden ist hat es gleichfalls eine von allem dem, was sonst ein ideelles Dasein haben mag, verschiedene Daseinsweise.

Von dieser ästhetischen Symbolik ist nun alle außerästhetische Symbolik wohl zu unterscheiden. Ja, im ästhetischen Zusammenhange darf dieselbe gar nicht Symbolik, sondern muß richtiger Symbolistik heißen. Hierhin gehört alles das, was das Kunstwerk nicht sagt, d. h. was nicht in ihm zur sinnlichen Anschauung gebracht ist, sondern was es nur sagen soll; was der Künstler in ihm nicht gibt, sondern meint, intendiert, im Auge hat oder gehabt hat. Es gehört hierhin zunächst alle konventionelle Symbolik. Der Heiligenschein „bedeutet" die Heiligkeit, der Schlüssel „bedeutet" den Petrus, das Schwert in der Hand eines Menschen „bedeutet" vielleicht, daß dieser Mensch durchs Schwert umgekommen sei, und soll ihn weiterhin als Paulus charakterisieren; das Spruchband soll uns darüber belehren, was ein Mensch denkt. Aber der Heiligenschein ist nicht Heiligkeit, noch „liegt" in ihm solche. Und der Schlüssel macht den, der ihn trägt, zu einem Schlüsselträger und sonst schlechterdings zu nichts. Und im Schwert liegt nichts von Umkommen durch das Schwert; im Tragen desselben liegt das Tragen, d. h. die Tätigkeit des Tragens und wiederum weiter nichts. Und sehen wir einen Menschen sich darauf stützen, nun so sehen wir eben dies Sichstützen. Dem nachdenkenden Verstand mag hiermit gesagt sein, daß Paulus gemeint sei. Damit ist doch der Schwertträger für uns noch nicht Paulus. Und das Spruchband belehrt uns in Wahrheit nur über den Wunsch des Künstlers, daß wir einem dargestellten Individuum gewisse Gedanken zuschreiben. Aber wir „sehen" nicht diese Gedanken. Kurz nichts von allem dem, was solche Symbole meinen, ist künstlerisch dargestellt, nichts liegt in dem Sinnlichen, das wir vor uns sehen, unmittelbar. Folgen wir der Anregung, die solche außerästhetische Symbolik in sich trägt, so heißt dies, wir begeben uns, veranlaßt durch das Kunstwerk, in eine Gedankenwelt, die außerhalb der im Kunstwerk dargestellten ideellen Welt liegt. Wir treten also aus der ästhetischen Betrachtung, für welche

einzig diese Welt existiert, heraus und begeben uns in die Welt unseres Wissens, und in den angeführten Fällen speziell unseres historischen Wissens. Und der Künstler, der uns die Anregung zu solchem Heraustreten aus der ästhetischen Betrachtung gibt, zerstört eben damit das Kunstwerk und verleugnet das einzigartige Wesen der Kunst.

Hierhin gehört jede Allegorie. Hier sagt der Name schon, daß das Kunstwerk sagen will, was es nicht sagt und nicht sagen kann. Ein Künstler stellt angeblich die Gerechtigkeit dar. Aber was er darstellt, ist in Wahrheit eine Frau mit einer Binde, einer Wage und einem Schwert. Und das ist vielleicht eine Frau von stolzer Haltung, strengen Zügen. Es liegt vielleicht auch strenge G r a z i e, anmutsvolle H o h e i t in der Art, wie sie die W a g e hält und das S c h w e r t faßt. Und dies nun gibt gewiß der Gestalt künstlerischen Wert. Aber dies alles hat nichts zu tun mit der Gerechtigkeit. Nennen wir das Kunstwerk „Die Gerechtigkeit", dann ist dies unsere, nicht des Kunstwerkes Sache. Wir statuieren damit nicht, was wir ästhetisch erleben, sondern wir bezeichnen nur unsere gedankliche Zutat.

Und eben dahin gehören alle religiösen, mythologischen, historischen Darstellungen; genau soweit sie religiöse, mythologische, historische Gedankeninhalte darstellen sollen, sind sie nicht künstlerisch. Ich sage: soweit sie dies sollen, denn daß sie dies t u n, ist ein Widerspruch in sich selbst. Man versichert etwa, ein Künstler habe eine Madonna oder ein jüngstes Gericht dargestellt. Nun so wenig wie in jener Allegorie der Gerechtigkeit die Gerechtigkeit, so wenig ist in der Darstellung einer Madonna oder eines jüngsten Gerichtes eine Madonna oder ein jüngstes Gericht dargestellt. Sondern das Dargestellte ist im ersteren Falle wiederum eine weibliche Gestalt von diesem oder jenem Charakter, vielleicht innig, rein, voller Anmut, hoheitsvoll. Aber hiermit ist nichts von dem Spezifischen gesagt, was das Wort „Madonna" in sich schließt. Und ein jüngstes Gericht zeigt Gestalten von größerer oder geringerer Lebenswahrheit in diesen oder jenen affektiven Zuständen und Weisen, sich zu verhalten. Aber wiederum liegt darin nichts und kann

darin nichts liegen von dem Spezifischen, was der Begriff des jüngsten Gerichtes meint.

Schließlich gehört zur außerästhetischen Symbolik oder zur unkünstlerischen Symbolistik überhaupt alles das, was wir auf Grund oder nach Anweisung des Katalogs, der Über- oder Unterschrift, des Namens, eines Programmes, einer Erklärung, wohl gar einer philosophischen Interpretation zum Kunstwerk hinzudichten.

Damit fälschen wir das Kunstwerk. Und der Künstler, der solche Zutaten von uns fordert, will, daß wir es fälschen. Katalog, Über- oder Unterschrift geben das Sujet an, den Vorwurf, den Gegenstand, der dem Künstler vorschwebte oder vorgeschwebt haben mag, die Idee. Alles dies aber ist nicht der Inhalt des Kunstwerkes. Der „Vorwurf“ mag groß und erhaben sein, dann ehrt er den Künstler — nicht als Künstler, aber als Menschen. Denn den Künstler kann nur das Kunstwerk ehren, und was im Kunstwerke liegt und von ihm in uns eindringt, kurz sein Inhalt. Zum Inhalt des Kunstwerkes aber gehört vom Vorwurf nur das, was der Künstler aus ihm herausgenommen und in das Sinnliche des Kunstwerkes unmittelbar erlebbar gebannt hat.

Dieser Inhalt aber ist allemal weder ein Allgemeines, etwa eine philosophische „Idee“, noch auch ein Einzelnes, etwa ein historisches Ereignis. Sondern es ist immer dies individuell Charakterisierte, das wir sehen, und weiter nichts. Es ist dies Bestimmte, darum doch nie dies numerisch Bestimmte, sondern es ist das in seiner qualitativen Eigenart Bestimmte, losgelöst von dem Jetzt und Hier oder dem Dort und Damals, angehörig der Gegenwart, die immer und überall ist oder sein kann. Es ist so individuell wie allgemein. Es ist mit einem Worte ein individueller Typus.

Dies gilt auch vom Porträt. Auch was wir im künstlerischen Porträt sehen, ist für die ästhetische Betrachtung niemals dieser oder dieser mit diesem bestimmten Namen benannte, sondern er ist ein solcher oder ist eine solche. Und der künstlerische Wert bestimmt sich danach, was in demjenigen, was wir sehen, für uns von positiv Menschlichem, das wir in uns miterleben

können, liegt. Wer ein Porträt malen läßt, hat gewiß ein Recht zu fordern, daß die gemeinte Person getroffen sei, so daß er sie wiedererkenne. Aber dies Interesse ist ein außerästhetisches Pietätsinteresse. Die ästhetische Frage lautet nicht, ob dieser Mensch, sondern ob darin der Mensch getroffen sei.

Mit allem dem ist dem „Vorwurf" im weitesten Sinne dieses Wortes nicht jede ästhetische Bedeutung genommen. Indem ich aber dies Wort im weitesten Sinne nehme, verstehe ich darunter alles dasjenige, woraus der Inhalt des Kunstwerkes im Künstler hervorgegangen ist oder sich in ihm gestaltet hat. Und dies kann ein Verschiedenes sein: ein allgemeiner Gedanke, ein einzelnes Erlebnis oder eine einzelne, vom Künstler gewußte Tatsache, ein einzelnes historisches, mythologisches, ein seinem eigenen Erleben angehöriges Begebnis, eine Person, eine Situation. Vielleicht ist es auch zunächst nichts anderes als eine Stimmung oder innere Verfassung, die entsprechende Gegenstandsvorstellungen aus sich gebiert. Aus allem dem kann der Künstler Künstlerisches gestalten. Aber dann nimmt eben der Künstler daraus, was ihm taugt, d. h. er nimmt daraus das künstlerisch Darstellbare. Und damit individualisiert er das Allgemeine und verallgemeinert er das Einzelne, d. h. macht aus Beidem ein individuell Geartetes und zugleich allgemein Gültiges. Und nun ist dasselbe weder das Allgemeine, noch das Einzelne. Es ist das individuelle Allgemeine, kurz das Künstlerische.

Es ist aber gewiß für das Zustandekommen von Kunstwerken nicht gleichgültig, welche Vorwürfe in diesem allgemeinen Sinne in der Seele des Künstlers auftauchen, wie groß und bedeutsam sie sind. Aber die Frage danach gehört der Geschichte der Entstehung des Kunstwerkes an, und diese ist nicht das Kunstwerk.

Es ist aber auch für den Genuß des Kunstwerkes nicht ohne Bedeutung, daß für den Genießenden der Inhalt desselben sich einfügen könne in einen allgemeinen, für ihn menschlich bedeutsamen Gedankenzusammenhang, oder sich heften könne an ein Einzelnes, an eine einzelne Tatsache, ein einzelnes Erlebnis usw., vielleicht wiederum an ein solches, das ihm

selbst widerfahren ist. Dergleichen mag ihm zur Basis, zur Resonanz, zum festen Anhaltspunkte dienen für das Eindringen in den Inhalt des Kunstwerkes und für das Festhalten desselben, als eine Art der Vorbereitung. Solche Vorbereitung oder Stütze für den ästhetischen Genuß ist aber nicht der ästhetische Genuß. Dieser beruht auf der reinen ästhetischen Betrachtung und der reinen Hingabe an den Inhalt. Indem aber diese sich vollzieht und in dem Maße als sie rein ist, weicht jene Vorbereitung aus dem Bewußtsein und kann nur noch als unbewußter Nachklang und unbewußte Resonanz und daraus stammende Bereitschaft für den Inhalt des Kunstwerkes wirken. Sie ist also nicht Gegenstand seines Genusses, sondern kann nur Mitbedingung sein für die Höhe desselben. Der ästhetische Genuß am Kunstwerke ist nun einmal Genuß des Kunstwerkes. Wo es sich anders verhält, d. h. wo solches, das zum Kunstwerke hinzugedacht ist, in der Betrachtung desselben mitspricht, Mitgegenstand der Betrachtung und des Genusses ist, da betrügt der Genießende sich selbst um den Genuß. Er meint des Kunstwerkes sich zu freuen und hat seine Freude an seinen Gedanken.

Umgekehrt gesagt, Genuß des Kunstwerkes und demnach auch Wert desselben ist das, was übrig bleibt, wenn Name, Über- und Unterschrift, Katalog, historische, religiöse, mythologische Reminiszenz oder gar philosophische Interpretation jenseits des Bewußtseins des Betrachters liegen, also für sein Bewußtsein nichts von allem dem existiert. Und je höher das Kunstwerk steht, d. h. je tiefer es wirkt, desto sicherer wird es zur reinen ästhetischen Betrachtung zwingen und damit von selbst oder durch seine eigene Kraft alle solche außerhalb der ästhetischen Betrachtung liegenden Momente aus dem Bewußtsein des Genießenden verdrängen. Ein Kunstwerk mag insbesondere zu allgemeinen Gedanken anregen, sein Inhalt mag sich für uns in einen weiteren gedanklichen Zusammenhang einfügen; aber wehe dem Kunstwerke, das dessen bedarf und das daraus erst seinen vermeintlichen Wert gewinnt. Es hat damit selbst seiner Würde als Kunstwerk sich entkleidet.

Wir begegnen aber in der Geschichte der Kunst Zeiten,

in welchen mehr als zu anderen Zeiten der Künstler an den Beschauer die Forderung stellt, daß er aus dem Kunstwerke heraustrete und allerlei hinzufüge. Dies sind Zeiten einer primitiven Kunstentwicklung oder Zeiten des Verfalles. In beiderlei Zeiten müssen Kunstwerke um so mehr „bedeuten", je weniger sie sind. Der Künstler „meint" mit dem Kunstwerke um so mehr, je weniger das Kunstwerk zu sagen vermag. Die „Idee" ersetzt den Inhalt. In der primitiven Kunst sollen die Heiligenscheine und die Spruchbänder „sagen", was das Kunstwerk nicht sagt; in den Zeiten des Verfalles sollen wir in philosophischen Interpretationen für das Kunstwerk Ersatz finden. Dabei hat das Spruchband einen entschiedenen Vorzug. Nicht was es sagt, aber das Spruchband selbst ist doch wenigstens dargestellt und wird von uns gesehen. Von den philosophischen Interpretationen dagegen sehen wir nichts. Sie haben also mit dem Kunstwerk schlechterdings und in jedem Sinne nichts zu tun. Man kann nun einmal Philosophie, man kann überhaupt Gedanken oder Ideen nicht meißeln, noch malen. Man kann sie auch nicht dichten und musizieren. Man kann nur erlebbares Leben in sinnliche Formen bannen. Und darin besteht aller Sinn der Kunst.

„Inhalt" und „Form" des Kunstwerkes.

Aus der Verwechslung des Inhaltes des Kunstwerkes mit dem Sujet oder dem Vorwurf, dem was die Überschrift oder das Programm sagt usw., ist allein der Streit verständlich, ob der Inhalt oder die Form des Kunstwerkes den Wert desselben bedinge. Verstehen wir dagegen unter dem Inhalte dasjenige, was allein den Namen des Inhaltes verdient, d. h. das im Kunstwerke Enthaltene oder darin Liegende, so ist dieser Streit völlig gegenstandslos. Inhalt des Kunstwerkes in diesem Sinne ist das im Kunstwerk Geformte oder Gestaltete oder das in ihm in eine bestimmte Form Gefaßte, und nur sofern es so geformt oder gestaltet ist. Und künstlerische Form ist nichts anderes als die Daseinsweise des Inhaltes, durch welche dieser eben zum Inhalte wird. Beide sind derart im Kunstwerke Eines, daß es nicht möglich wäre, in irgendeinem Kunstwerke die Form, d. h. die

Daseinsweise des Inhaltes auch nur im geringsten zu ändern, ohne daß eben damit das Kunstwerk an der bestimmten Stelle einen anderen Inhalt gewänne und umgekehrt. So kann man nicht etwa die dramatische Form eines Dichtwerkes in die epische verwandeln, ja man kann nicht ein Bild oder eine Metapher, nicht den fünffüßigen oder sechsfüßigen Jambus durch den Alexandriner oder gar die ungebundene Rede ersetzen, ohne damit den Inhalt des Kunstwerkes in einen anderen zu verwandeln. Man kann gar nicht von einem künstlerischen Inhalte reden, ohne eben damit implizite von einer bestimmten Form, wodurch er eben zum Inhalte und zu diesem Inhalte wird, mitzureden. Und man kann ebensowenig von einer künstlerischen Form reden, ohne daß man zugleich den Inhalt mitmeint, dessen Daseinsweise eben diese Form ist; kurz beide Begriffe des Inhaltes und der Form sind korrelate Begriffe. Der eine Begriff schließt den anderen ein oder bekommt nur durch Hinzunahme desselben seinen Sinn.

Anders dagegen verhält es sich, wenn unter dem Inhalte der Vorwurf, das Sujet, die Idee oder wie man auch sagt, der Stoff gemeint ist; beim historischen Drama etwa der historische Tatsachenzusammenhang, aus welchem der Künstler den Inhalt seines Kunstwerkes nimmt. Diesem Stoff sollte man nicht die Form entgegenstellen, sondern eher die künstlerische Formung. Die Formung dieses Stoffes aber ist in Wahrheit nichts anderes als die Herausnahme des Inhaltes des Kunstwerkes aus demselben und die Bannung dieses Inhaltes in seine Form, d. h. in die Form, durch welche er zum Inhalte wird. „Der Stoff oder die Idee hat im Kunstwerke eine Form gewonnen", dies heißt: es ist irgend etwas aus ihm herausgenommen und geformt und dadurch zum Inhalt des Kunstwerkes gemacht. Damit ist zugleich gesagt, daß der Stoff im Sinne des Vorwurfes so wenig den Wert des Kunstwerkes ausmachen kann, daß er vielmehr, soweit er nicht geformt und damit zum Inhalt des Kunstwerkes geworden ist, für dies in gar keiner Weise existiert, sondern etwas völlig jenseits des Kunstwerkes Liegendes bezeichnet. Um mit Klinger zu reden, es ist für das Kunstwerk gleichgültig, ob der in ihm dar-

gestellte Mensch „Peter oder Endymion" ist. Es ist dies gleichgültig, weil der Mensch ja nie innerhalb, sondern nur außerhalb des Kunstwerkes oder der ästhetischen Betrachtung Peter oder Endymion sein kann. Dagegen ist im Kunstwerk die Form alles. Es ist aber dasselbe, wenn ich sage, nur von seinem Inhalte sei sein Wert abhängig.

Das Kunstwerk und das genießende Subjekt.

Ebenso wie zum Kunstwerke von dem Stoff, dem Sujet, dem Vorwurf, der Idee, nur gehört, was dazu gehört, d. h. nur dasjenige, was von dem Stoff in das Kunstwerk hereingenommen, in seine sinnliche Erscheinung gebannt, zum Inhalte des Kunstwerkes gemacht, kurz in ihm unmittelbar dargestellt ist, so gehöre ich, der Beschauer, zum Kunstwerk, und gehört andererseits der Künstler dazu, nur soweit ich im Kunstwerk mich finde, d. h. darin eingefühlt bin, bzw. soweit der Künstler im Kunstwerke unmittelbar sein Wesen, ein eigenes Inneres ausspricht.

So nun hat man es wohl auch gemeint, wenn man als Gegenstand des Genusses des Kunstwerkes in dieser oder jener Form das betrachtende Individuum oder den Künstler bezeichnete. In jedem Falle kann man es nur so gemeint haben.

Die Freude am Kunstwerke, so sagt man etwa, sei auch Freude am Schauen. Nun, so ist es gewiß, wenn unter dem Schauen nicht das sinnliche „Sehen" verstanden ist, sondern das genießende Schauen, d. h. mein genießendes Sichausleben im Kunstwerk, meine innere Tätigkeit also, mein inneres Sichausbreiten und Zusammenfassen, das innere Hin- und Hergehen, das Sichverlieren in die Weite und das Sichwiederfinden usw., vor allem wenn damit der ganze Pulsschlag des inneren Lebens gemeint ist, den ich erlebe, indem ich „schauend" im Kunstwerk bin, der Pulsschlag, der mir eben damit als an das Kunstwerk gebunden, als Pulsschlag seines eigenen inneren Lebens erscheint. So weit dies unter dem Schauen verstanden ist, ist meine Freude am Schauen, obzwar Genuß meiner selbst, doch Freude am Kunstwerke. So ist insbesondere meine Freude an architektonischen Formen allerdings die Freude an meiner inneren

Ausweitung und Konzentration, an der ganzen inneren Bewegung, die ich vollziehe, indem ich den Formen betrachtend folge. Es ist eben dies alles, indem es aus den betrachteten Formen in mich hinein kommt, an sie gebunden, zu ihnen gehörig. Es ist mit einem Worte eingefühlt.

Hiermit ist aber zugleich gesagt, daß solche Freude am Schauen nicht als ein neues Moment zur Freude an dem Inhalte des Kunstwerkes hinzutritt, sondern eben Freude am Inhalte des Kunstwerkes ist. Alles Leben, also aller Inhalt des Kunstwerkes, ist eben von mir eingefühlt.

Anders dagegen stände es, wenn man diese Freude am Schauen interpretierte als die Freude an einer Tätigkeit des Schauens, die ich übe, nicht im Kunstwerke, sondern ihm gegenüber, etwa gar als die Freude am Spiel der inneren Nachahmung und an der Freiheit dieses Spieles; einer Freiheit, die darin bestände, daß ich nach Belieben im Kunstwerke und der ideellen Welt desselben sein, und dann wiederum mich daraus zurückziehen und auf die Wirklichkeit besinnen könnte. Hiergegen wäre zu sagen: Solche Freiheit habe ich in der Tat dem Kunstwerke gegenüber oder im Genuß desselben gar nicht, sondern das Kunstwerk bannt mich in sich hinein und hält mich fest und zieht mich, mag ich wollen oder nicht, mit sich fort. Ich weiß noch gar nichts von ästhetischem Genuß, solange ich noch von solcher Freiheit, bald mich hinzugeben, bald das Kunstwerk fahren zu lassen, weiß.

Im übrigen wäre solche Freude eben als Freude an meiner Freiheit dem Kunstwerke gegenüber, Freude an mir, nämlich meinem dem Kunstwerk gegenüberstehenden Ich, also Freude an einem Ich außerhalb des Kunstwerkes; sie wäre Befriedigung über ein Können dieses Ich, wäre also nicht Freude am Kunstwerke. Und derjenige würde ein Wunder, eine seltsame Täuschung statuieren, der etwa meinte, diese Freude an mir, dem Ich, das nicht im Kunstwerke ist, sondern ihm gegenübersteht, könnte jemals in Freude am Kunstwerke sich verwandeln. Solche Freude an meiner Freiheit könnte doch nur Freude am Kunstwerke sein, wenn diese Freiheit im Kunstwerke wäre. Aber im Kunstwerke ist natürlich nichts von solcher Frei-

heit. Nicht das Kunstwerk kann nach Belieben sich an sich selbst hingeben und wiederum aus sich selbst heraustreten.

Und zu vollem Widersinne wird diese Freude am inneren „Spiel der Nachahmung“ und der Freiheit dieses Spieles verkehrt, wenn man daraus ein „Hin- und Herpendeln“ macht zwischen dem Glauben, das im Kunstwerke Dargestellte sei Wirklichkeit, und der Einsicht, dieser Glaube sei ein Irrtum.

Am Ende aber ist freilich dies „Pendeln“ ebenso wie jene „Freiheit“ anders gemeint. D. h. beides ist nur ein anderer Name für die Einfühlung und das Eigentümliche des ästhetischen Miterlebens, ein anderer Name dafür, daß allerdings dies Miterleben ein eigentümlich Mittleres ist zwischen dem praktischen Erleben oder dem Erleben im Alltagsleben einerseits und der bloßen Vorstellung dessen, was im Kunstwerke liegt andererseits, ein anderer Ausdruck beispielsweise dafür, daß derjenige, der den dargestellten Zorn in sich ästhetisch erlebt, ihn doch auch wiederum nicht so erlebt, wie derjenige, der über eine zugefügte Beleidigung zornig wird, daß er also den Zorn erlebt und doch auch wiederum nicht, nämlich in diesem letzteren Sinne, erlebt. Dann sind jene Namen freilich möglichst unzweckmäßig gewählt. Insbesondere um ein Pendeln handelt es sich hier gar nicht. Das ästhetische Erleben ist tatsächlich kein solches, sondern es ist das in sich völlig Klare, Sichere, Eindeutige, das jeder kennt, der irgend einmal ästhetisch erlebt hat.

Kunstwerk und Künstler.

Andererseits, sagte ich oben, gehöre zum Inhalte des Kunstwerkes auch nicht der Künstler; es sei denn, daß, und soweit er zu ihm gehöre. Hier denke ich an allerlei Wendungen, die gewiß im letzteren Sinne gemeint sind. Wir freuen uns, so sagt man etwa, an der Gestaltungskraft des Künstlers, an dem Reichtum seiner Phantasie, an seiner Individualität. Diese Wendungen nun haben gewiß ihr Recht. Aber daß ich angesichts eines bestimmten Kunstwerkes an der Gestaltungskraft des Künstlers mich freue, dies kann doch nur heißen, ich freue mich an der Gestaltungskraft, welche der Künstler in der Schaffung des Kunstwerkes an den Tag gelegt hat; es kann nicht

etwa die Gestaltungskraft gemeint sein, welche der Künstler hat, aber niemals gezeigt hat, oder auch diejenige, welche er in einem anderen Kunstwerke betätigt hat. Die Gestaltungskraft des Künstlers kann aber in einem Kunstwerke liegen, nur sofern er in dem Kunstwerke etwas in künstlerischer Weise gestaltet hat. Das im Kunstwerke mit künstlerischen Mitteln Gestaltete ist aber der Inhalt des Kunstwerkes. So ist also auch die Freude an der Gestaltungskraft des Künstlers schließlich nur ein anderer Ausdruck für die Freude an dem im Kunstwerke Gestalteten, d. h. an dem Inhalte des Kunstwerkes.

Und nicht anders verhält es sich mit dem „Reichtum der Phantasie“ und der „Individualität“ des Künstlers. Vom Reichtum der Phantasie des Künstlers sagt mir das Kunstwerk nur insoweit etwas, als dasselbe einen Reichtum von Gestalten, oder allgemeiner und zugleich richtiger gesagt, von Momenten einer inneren Lebendigkeit in sich birgt und unmittelbar zum Ausdrucke bringt. Der Reichtum der künstlerischen Phantasie ist also der Reichtum dessen, was mir im Kunstwerke geboten ist, oder ist der Reichtum seines Inhaltes. Und es ist schlechterdings nicht zu sehen, was dieser Reichtum, immer vorausgesetzt, daß die Freude an ihm Freude am Kunstwerke sein soll, anderes sollte besagen können.

Und auch die künstlerische Individualität, die ich im Kunstwerke sehe und zu meiner Freude sehe, kann nichts sein als die Individualität, die charakteristische Eigenart dessen, was im Inhalte des Kunstwerkes mir gegeben ist. Der Künstler betrachtet je nach seiner Individualität seinen „Vorwurf“ von dieser oder jener Seite und nimmt dies oder jenes aus ihm heraus. Aber die Seite, von welcher aus er seinen Vorwurf betrachtet, ist nichts als die Seite des Vorwurfes, die er im Kunstwerke gibt und zum Ausdruck bringt. Auch daß er aus dem Vorwurf dies oder jenes „nimmt“, dies heißt nichts anderes, als er macht dies oder jenes am Vorwurf zum Inhalte des Kunstwerkes. Oder meint man hier mit der künstlerischen Individualität diejenige Individualität, die der Künstler nach Aussage des Historikers hatte, aber in seinen Werken und insbesondere in dem jetzt von mir betrachteten Werke nicht zum Ausdruck gebracht

hat? Nun, solche Individualität des Künstlers hätte natürlich mit der ästhetischen Betrachtung des Kunstwerkes nichts zu tun.

Dies schließt nun freilich nicht aus, daß jedermann ein Recht hat, nicht nur für das Kunstwerk, sondern auch für den Künstler sich zu interessieren. Vor allem dem Künstler liegt es nahe, bei Betrachtung eines Kunstwerkes, das ein anderer Künstler, vielleicht sein Kollege oder sein Freund geschaffen hat, auch die Frage zu stellen, als was für ein Künstler derselbe in seinen Werken sich zu erkennen gebe, wie es insbesondere um seine Bemühung bei Herstellung des Kunstwerkes, also um die Art seines Schaffens bestellt gewesen sei oder gewesen sein müsse, welche Mittel er aufgewendet habe, ob solche, die auch ihm selbst bekannt sind, oder neue, oder ob er dieselben in neuer Weise, vielleicht besonders geschickt, verwendet habe. Aber das alles sind eben doch Fragen, die nicht auf das Kunstwerk, sondern auf den Künstler und sein Verhältnis zu dem Kunstwerke sich beziehen, auf den Entstehungsprozeß des Kunstwerkes im Künstler. Aber der Künstler ist nun doch einmal nicht das Kunstwerk; es ist also auch das Interesse an ihm nicht das Interesse am Kunstwerke.

Schließlich meinen auch diejenigen, welche von einer „Handschrift" des Künstlers reden und dieselbe preisen, damit nur die Eigenart des Kunstwerkes, seine eigenartige Eindrucksfähigkeit, also wiederum eine Eigenart dessen, was im Kunstwerke liegt oder seinen Inhalt ausmacht. Sie nennen nur diese „Handschrift" des Kunstwerkes Handschrift des Künstlers, weil sie wissen, daß dieselbe einem Künstler ihr Dasein verdankt. Aber alle solche gedanklichen Beziehungen dessen, was im Kunstwerke liegt, zu dem außerhalb desselben stehenden Künstler gehören doch nicht zur ästhetischen Betrachtung. Gewiß pflegen ja Kunstwerke einem Künstler ihr Dasein zu verdanken. Wenn es aber auch nicht so wäre, sondern ein Kunstwerk wäre fertig vom Himmel gefallen, dann wäre es eben dasjenige, was es ist, und hätte darum den Wert, den es hat.

Und in gewissem Sinne ist ja jedes Kunstwerk vom Himmel gefallen; es ist ein Geschenk des Himmels. Und es ist ein

solches, für dessen Wert es gleichgültig ist, ob es durch den Künstler hindurch oder durch einen unbegreiflichen Zufall vom Himmel uns geschenkt ist.

Allgemeines über „ästhetischen Genuß".

Der ästhetische Genuß, insbesondere der Genuß des Kunstwerkes verhält sich zum Genuß eines sinnlichen Objektes, wie die ästhetische Betrachtung zur Betrachtung eines beliebigen sinnlichen Gegenstandes. Auch die ästhetische Betrachtung betrachtet einen sinnlichen Gegenstand. Aber sie ist eine solche, für welche der sinnliche Gegenstand Symbol ist eines darin liegenden Lebens. Sie betrachtet ihn nicht an sich, sondern eben als Symbol; oder sie betrachtet ihn, aber in ihm oder durch ihn hindurch das ideell darin gegebene Leben.

So eigenartig nun wie diese Betrachtung ist auch der ästhetische Genuß. Auch der Genuß eines sinnlichen Gegenstandes ist in Wahrheit Genuß einer eigenen Lebensbetätigung, nämlich derjenigen, die im Erfassen und sich Zueigenmachen des sinnlichen Gegenstandes besteht. Aber dieser Genuß ist für mein Bewußtsein bezogen auf den sinnlichen Gegenstand und auf ihn allein. Der ästhetische Genuß dagegen ist einerseits ebensowohl Genuß einer inneren Lebensbetätigung des Genießenden. Aber er ist zugleich Genuß „an" dieser Lebensbetätigung, d. h. er hat dieselbe zugleich zum bewußten Gegenstand oder ist bewußter Weise darauf bezogen. Er ist Genuß einer objektivierten Selbstbetätigung, oder er ist objektivierter Selbstgenuß. Er ist Genuß an dem in mein eigenes Erleben eindringenden Leben eines Objektes, oder genauer gesagt, er ist Genuß des Einklanges des in mich eindringenden Lebens, eines solchen mit dem eigenen Bedürfnis der Lebensbetätigung oder der eigenen Lebenssehnsucht.

Ein solcher Genuß ist nun auch der ethische Genuß oder die ethische Freude. Habe ich Freude an dem edlen Wollen eines anderen, so besagt auch dies, daß dies Wollen des anderen in mich eindringt und daß ich den Einklang zwischen diesem in mich eindringenden Wollen und den eigenen Gesetzen des Wollens fühle. Hier vor allem werden wir den Einklang

oder das Gefühl desselben auch als „Billigung“ bezeichnen. Das Gefühl der ethischen Freude ist dann das Gefühl einer solchen ethischen Billigung. Aber auch davon nun wiederum unterscheidet sich der ästhetische Genuß. Ich rede hier nicht davon, daß bei letzterem der Gegenstand des Genusses ästhetische Idealität besitzt und zugleich ästhetische Objektivität hat, während bei der ethischen Freude die *objektive Wirklichkeit* des Gegenstandes der Freude die Voraussetzung ist. Wohl aber ist hier Gewicht darauf zu legen, daß, wie die ästhetische *Betrachtung* nicht Betrachtung ist des ästhetischen Inhaltes an sich, sondern Betrachtung desselben durch ein Sinnliches hindurch oder als eines in einem solchen Liegenden, so auch der ästhetische *Genuß* nicht Genuß ist an dem ästhetischen Inhalte an sich, sondern sofern er eben *Inhalt* ist, d. h. in einem Sinnlichen liegt. Oder anders gesagt, der ästhetische Genuß hat das Eigentümliche, Genuß eines ideellen Inhaltes zu sein und doch auch wiederum Genuß eines sinnlichen Gegenstandes. Beides vereinigt sich in der einen Tatsache: Ästhetischer Genuß ist Genuß an einem Sinnlichen, aber sofern in ihm ein ideeller Inhalt liegt. Oder wenn wir uns wiederum erinnern, daß der Inhalt des ästhetischen Objektes ein objektiviertes Ich ist: Ästhetischer Genuß ist Genuß an einem Sinnlichen, aber insofern darin das genießende Ich objektiviert ist. Er ist objektivierter Selbstgenuß in diesem spezifischen Sinne.

So steht der ästhetische Genuß zwischen dem Genuß am Sinnlichen und dem ethischen Wohlgefallen in der Mitte. Er ist darum doch nicht etwa eine Vereinigung oder Kombination von beidem, sondern er ist ein eigenartiges, von beidem charakteristisch verschiedenes Drittes.



ZWEITER ABSCHNITT.

Die Bildkünste.

Fünftes Kapitel: Die Bildkünste überhaupt. Die Rundplastik.

Allgemeines. Der „fruchtbare Moment".

Bildende Künste" sind, allgemein gesagt, räumlich formende Künste. Der bildende Künstler gibt in freier Tätigkeit einem an sich formlosen Material eine sichtbare Form oder Daseinsweise, durch die dasselbe für die ästhetische Betrachtung zum sinnlichen Träger einer einheitlichen ideellen Welt wird. Daß das Material an sich formlos ist, dies heißt: dasselbe kann zwar diese oder jene Naturform haben, es fehlt ihm aber, abgesehen von der künstlerischen Tätigkeit, eine Form, die es zu einem Träger einer einheitlichen ideellen Welt machte.

Innerhalb der Mannigfaltigkeit der bildenden Künste nun unterscheiden wir wiederum einerseits die „Bildkünste", andererseits die abstrakten Raumkünste, die wir auch einfach „Raumkünste" nennen.

In diesem Zusammenhange aber reden wir zuerst von den „Bildkünsten". Diese Bildkünste geben ein „Bild", d. h. sie bilden ab oder „geben wieder", nämlich solches, das der Künstler in der Welt der sichtbaren Wirklichkeit vorfindet.

Dies Abbilden ist doch zugleich ein Umbilden. Und es kann ein relatives Neubilden sein; ein relatives, sofern dabei doch immer die Elemente oder Teile der Wirklichkeit abgelauscht sind. Das Neubilden ist also in Wahrheit ein Neukombinieren. Das Entscheidende dabei ist aber nicht dies, daß die sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes der Bildkunst oder daß die Ele-

mente oder Teile desselben der Wirklichkeit entnommen sind, sondern daß sie in der Erfahrung, die wir angesichts der Wirklichkeit machen, ihre symbolische Kraft gewonnen haben, d. h. zu Trägern des für die ästhetische Betrachtung darin liegenden Lebens geworden sind.

Hinzuzufügen ist noch, daß der Bildkünstler nicht abstrakte Momente des Lebens, das die Erfahrung an die sinnliche Erscheinung des Wirklichen gebunden hat, herausnimmt und für sich zur Anschauung bringt, sondern daß er konkretes Wirklichkeitsleben durch Wiedergabe, Umbildung und neue Kombination der entsprechenden sinnlichen Erscheinungen darstellt, d. h. der ästhetischen Betrachtung unmittelbar vergegenwärtigt und zum ästhetischen Miterleben und Genuß darbietet.

Achten wir aber jetzt zunächst auf eine allgemeinste, d. h. aller Bildkunst gemeinsame Tatsache. Es ist dies die Tatsache, daß die Bildkunst jederzeit aus der wiederzugebenden Wirklichkeit oder dem Wirklichkeitsvorbild einen einzigen Moment herausnimmt und nur diesen einzigen Moment wiedergibt.

Daraus nun ergibt sich sofort, daß dieser Moment der Wiedergabe oder Darstellung würdig sein muß. Und dies heißt, wir müssen in diesem Momente und dem, was in ihm dargestellt ist, genießend verweilen und aufgehen können. Einen solchen, der Darstellung würdigen Moment nun kann man mit einem, aus der Geschichte der Ästhetik bekannten Namen den „fruchtbaren" Moment nennen. Dann ist die Frage, was dies für ein Moment sein werde.

Hier ist nun zunächst eine mögliche Verwechslung zweier grundsätzlich verschiedener Tatsachen abzuweisen. Diese Verwechslung beginge man, wenn man meinte, der Moment, dem der Künstler Dauer verleihe, müsse eben deswegen selbst seiner Natur nach ein dauernder sein. Solche Rede verwechselte die Dauer des Kunstwerkes einerseits und die Dauer des in ihm Dargestellten andererseits, kurz die Darstellung und das Dargestellte. Aber dies sind eben total verschiedene, ja unvergleichbare Dinge. Indem der Künstler nur einen Moment darstellt oder mit seiner Darstellung in diesem

Momente verharrt, stellt er nicht den Gegenstand selbst als einen in einem Momentzustande verharrenden dar. Sondern das Kunstwerk und dies allein ist dabei das Verharrende. Das Kunstwerk aber ist nicht mit dem in ihm Dargestellten identisch. Danach hindert nichts, daß der Künstler auch einen Moment darstellt, in dessen Natur es liegt, ein vorübergehender Moment zu sein.

Ebensowenig aber trifft es zu, wenn man zwar nicht fordert, daß der dargestellte Moment an sich oder in sich selbst ein dauernder, also eine Zeit erfüllender sei, aber meint, er müsse, wenn dies nicht der Fall sei, doch insofern eine Zeit erfüllen, als in ihm zugleich der vorangehende und der nachfolgende Moment, oder beide zugleich, mit dargestellt seien. Denn damit wäre dem Kunstwerke in Wahrheit Unmögliches zugemutet. Dasselbe stellt doch eben immer nur dar, was es darstellt, und niemals das, was es nicht darstellt. Und damit ist zugleich gesagt, daß in der ästhetischen Betrachtung oder für dieselbe nur das unmittelbar Dargestellte, also in der Bildkunst jederzeit nur der dargestellte Moment als solcher existiert, daß dagegen weder der vorangehende noch der nachfolgende Moment für sie jemals existieren kann, es sei denn, daß der vorangehende Moment in Wahrheit gar nicht ein vorangehender, der nachfolgende in Wahrheit gar nicht ein nachfolgender, d. h. daß diese Momente von dem dargestellten Momente nicht zeitlich getrennt, sondern daß sie in dem dargestellten Momente eingeschlossen sind.

Gewiß mögen wir zu dem im Kunstwerke tatsächlich dargestellten Moment auch den zeitlich davon getrennten vorangehenden oder nachfolgenden Moment in unseren Gedanken hinzufügen. Aber tun wir dies, denken also zum Kunstwerke etwas, das nicht unmittelbar in ihm liegt, hinzu, dann treten wir eben aus der Betrachtung des Kunstwerkes heraus. Wir fälschen das Kunstwerk, in welchem ja von unseren zu ihm hinzugefügten Gedanken nichts liegt. Und dies heißt zugleich: Zwingt uns etwa ein Kunstwerk, indem es einen Moment darstellt, zum zeitlich davon getrennten vorangehenden oder nachfolgenden Moment in Gedanken überzugehen, so nötigt uns das Kunstwerk

aus sich selbst heraus und ist damit kein Kunstwerk mehr, da das Kunstwerk nun einmal seiner Natur nach uns in das in ihm Dargestellte ausschließlich bannt.

Und so dürfen wir sagen, es ist geradezu Bedingung für den Bestand des Kunstwerkes, insbesondere des Kunstwerkes der Bildkunst, daß es unsere Gedanken nicht auf einen zeitlich getrennten vorangehenden oder nachfolgenden Moment hinweist.

Angebliche Kunstwerke aber können so geartet sein. Ich sehe etwa jetzt vor mir eine Statue oder statuarische Gruppe, die einen Neger darstellt, auf dessen Brust ein wildes Tier gesprungen ist. Der Neger ist im Begriff umzustürzen; er hat rettungslos das Gleichgewicht verloren. Es ist demgemäß nicht möglich, daß ich ihn ansehe, ohne daß ich zugleich den Gedanken des Zubodenfallens vollziehe. Und das wilde Tier muß ebenso widerstandslos mit ihm zur Erde niederfallen. Beide zusammen fallen sie notwendig wie eine tote Masse, „wie ein Sack".

Eine solche bildnerische Darstellung nun ist ein Ding der Unmöglichkeit, ein voller plastischer Widersinn.

Dies Beispiel zeigt uns aber zugleich, was für ein Moment in diesem Falle allein wiedergegeben werden durfte. Nämlich ein solcher, in welchem der Neger dem Tier noch Widerstand leistete; ein Moment nicht des kraftlosen Fallens, sondern der Kraft und inneren Spannung, sowohl in dem Neger als in dem Tier. Richtiger gesagt, was hier den Gegenstand der Darstellung ausmachen mußte, war nicht ein Moment des einfachen brutalen Geschehens, sondern ein Moment der Tätigkeit. In der Tätigkeit aber liegt jederzeit etwas von Kraft oder innerer Spannung.

Damit nun sind wir bei der Sache, um die es sich hier in Wahrheit handelt. Der dargestellte Moment muß ein „fruchtbarer", d. h. er muß ein Moment der Tätigkeit oder der Wirkung einer Kraft sein; nicht irgendwelcher Kraft, sondern einer Kraft, die in demjenigen wirkt, was dargestellt ist, einer eigenen Kraft des dargestellten Dinges oder Individuums.

Damit aber ist wiederum lediglich das allgemeinste Prinzip der Kunst überhaupt, nämlich, daß Kunst Darstellung von Leben sei, anerkannt. Leben, so sagte ich öfter, ist Tätigkeit.

Jenes Fallen des Negers aber ist nicht Tätigkeit; es ist also nicht Leben. Ich bezeichnete es schon als das Fallen einer „toten" Masse.

Solche in der Kunst notwendig darzustellende „Tätigkeit" kann nun aber von zweierlei Art sein. Sie ist entweder die ruhende oder dauernde Betätigung des Wesens der dargestellten Gestalt, sei dieselbe einfaches Dasein im Gleichgewichte der körperlichen Kräfte oder Dasein in einer inneren seelischen Zuständlichkeit, d. h. in einer Weise, seelisch sich zu betätigen. Oder aber sie ist Tätigkeit im engeren Sinne, nämlich im Sinne einer solchen, die ihrer Natur nach im Fortgange zu einem Ziele begriffen ist. In jenem Falle ist der dargestellte Moment ein solcher, der dauern könnte. In diesem Falle ist er ein vorübergehender. Immer aber ist er ein Moment der Tätigkeit und damit einer inneren Kraft.

Und von hier aus können wir nun doch wiederum in gewissem Sinne jener Forderung, daß der dargestellte Moment das Vorher und Nachher mit darstelle, zustimmen. In solcher Tätigkeit liegt in der Tat, und zwar in jedem der beiden soeben unterschiedenen Fälle, zugleich eine Mitdarstellung des Vorher und Nachher. Aber dies Vorher und Nachher liegt eben in ihr nicht als ein zeitlich von ihr Verschiedenes. Es liegt nicht zeitlich außerhalb des dargestellten Momentes, sondern es ist in ihm, d. h. es ist in dieser Tätigkeit als ein unmittelbar Gegenwärtiges. Es ist in dem dargestellten Moment oder ist in der Tätigkeit unmittelbar eingeschlossen. Wir werden also, indem wir das Vorher und Nachher, das ich hier meine, in dem dargestellten Momente mitsehen, nicht veranlaßt, über diesen Moment denkend hinauszugehen, so wie wir es allerdings würden, wenn dies Vorher und Nachher ein von dem dargestellten Momente zeitlich Getrenntes wäre. Sondern wir werden vielmehr eben damit in dem dargestellten Moment festgebannt.

Auch jedes bloße, aber lebendige Dasein einer dargestellten Gestalt, sei es Dasein im Gleichgewicht der körperlichen Kräfte, sei es Begriffensein in einer Weise der seelischen Betätigung, ist, so sagte ich, Tätigkeit. Es ist allemal eine Weise der

Betätigung der dargestellten Gestalt oder des Wirkens von Kräften in ihr. Es ist ein beständig sich erneuerndes Werden dessen, was die Gestalt körperlich oder seelisch ist, durch eine innere Tätigkeit. Es ist ein beständig erneutes Sichauswirken eines inneren Wesens. Darin aber liegt ein Unterschied von Anfangs- oder Ausgangspunkt einerseits und von Ziel andererseits, ein Unterschied von Kraft oder Impuls und dem, was daraus wird, von Wille und Erfolg. Und jenes ist ein Vorangehendes, dies ein Nachfolgendes. Aber dies beides sehen wir eben ineinander in der dargestellten Tätigkeit.

Die sicher auf ihren Füßen stehende und sich aufrichtende plastische Gestalt etwa stellt sich in jedem Momente von neuem auf ihre Füße und richtet sich auf. Das mitleidkundgebende Individuum „ist" nicht nur mitleidig in dem Sinne, in welchem ein warmer Körper warm ist, sondern das Mitleid erwächst aus seinem Wesen und, spezieller gesagt, aus dem Impuls, Drang, Trieb zum Mitleid in jedem Momente von neuem. Und das Mitleid zielt auf etwas. Es ist eine innere Bewegung mit Richtung und Ziel. Auch darin liegt deutlich ein Gegensatz verschiedener Momente, nämlich wiederum ein Gegensatz von Anfang und Ende, von Voraussetzung und Folge, von Motiv und dem, was dadurch motiviert wird, von Kraft, Impuls, Trieb, Willen einerseits, und Ziel derselben andererseits. Und dieser Gegensatz ist ein Gegensatz des „Vorher" und „Nachher". Aber in jenem Aufrechtstehen und ebenso im Mitleidfühlen oder der mitleidvollen Anteilnahme sind beide Glieder dieses Gegensatzes unmittelbar als Momente eingeschlossen. Dies mag seltsam erscheinen, aber in dieser Tatsache liegt eben das Eigenartige der Tätigkeit oder des Lebens.

Und gleichartiges gilt von der Tätigkeit, in deren Natur es liegt, zu einem äußeren Ziele weiterzugehen. Die Gestalt etwa, die mit einem Schwert dreinschlägt, hält freilich in dem Momente, in dem sie dargestellt ist, das Schwert in einer bestimmten Höhe. Der Arm und die Hand befinden sich in dieser bestimmten und nicht zugleich in einer anderen Stellung oder Lage, sie haben diese bestimmte und nicht zugleich eine andere Richtung, Streckung oder Biegung. Aber wir sehen die Gestalt

im Begriffe dreinzuschlagen. Sie zielt auf eine Änderung der Stellung, der Richtung und Form von Arm und Hand. Es liegt insofern in ihr zunächst das Nachfolgende, nämlich als Ziel oder Intention. Andererseits liegt darin aber auch das Vorangehende, der Wille zu der auszuführenden Bewegung. Aber beides liegt darin eben nicht als ein zeitlich Nachfolgendes bzw. Vorangehendes, sondern jener Wille liegt in dem dargestellten Momente als die jetzt in ihm wirkende Kraft und das nachfolgende Geschehen liegt darin als intendiert, als gewollt oder gemeint.

Damit nun aber ist überhaupt die einzige Möglichkeit bezeichnet, wie in einem Momente verschiedene Momente zugleich gegeben sein können. Nur die Tätigkeit schließt eine solche Möglichkeit in sich. Sie allein ist ihrer Natur nach eine solche Einheit des Früher und des Später, des Ausgangspunktes und des Zieles, des Impulses, des Willens, der Kraft, woraus sich etwas ergibt, und dessen, was daraus sich ergibt.

Wie aber jenes Dasein, das, wenn es im Kunstwerk uns entgegentritt, niemals bloßes Dasein ist, sondern lebendiges Dasein, also Tätigkeit, so kann auch die ihrer Natur nach fortgehende Tätigkeit der mannigfachsten Art sein. Eine Tätigkeit der letzteren Art kann etwa auch in einem Moment im Sprunge eines Menschen oder Tieres eingeschlossen liegen, in einem Moment im Schweben eines Vogels, auch in einem Moment in einer Explosion. Alle solche Momente sind darum für die Bildkunst darstellbar. In jedem dieser Fälle liegt eben in dem dargestellten Momente Streben und im Streben sich äußernde Kraft. Schließlich entzieht sich auch ein Moment im Falle eines Körpers der Darstellung nicht. Vorausgesetzt ist nur, daß das Fallen nicht ein kraftloses ist, daß also in ihm Tätigkeit ist, nicht ein bloßes Geschehen, wenn mit anderen Worten ein „Sichbewegen", d. h. ein aktives Hinstreben nach dem Boden darin liegt, wenn die Bewegung des Fallens nicht durch den Mangel einer Stütze oder die Aufhebung des Gleichgewichtes, sondern durch die in dem Dinge liegende eigene Kraft der „Schwere" bedingt erscheint. Alles bloße Geschehen ist ästhetisch sinnlos. Alle Tätigkeit dagegen ist

ästhetisch sinnvoll, wie umgekehrt überhaupt aller ästhetische Sinn in Tätigkeit besteht.

Isolierung des Bildkunstwerkes.

Mit vorstehendem ist nun die Frage nach der Natur des Momentes, den die Bildkunst wiedergibt, nur möglichst allgemein beantwortet. Die speziellere Beantwortung derselben muß sich aus der genaueren Betrachtung der Weise der Wiedergabe, oder allgemeiner gesagt, der Darstellung, wie sie in den Bildkünsten der Natur dieser Künste zufolge geschieht, ergeben.

Was nun diese betrifft, so beginnen wir mit Momenten, die äußerlicherer Art sind und darum vielleicht als bedeutungsloser erscheinen könnten. In der Tat ist nichts, was die Weise der Darstellung in den Bildkünsten charakterisiert, bedeutungslos. Und es sind sogar eben diese äußerlichen Momente von allgemeinster und grundlegender Bedeutung. Sie betreffen das Wesen der Darstellung als künstlerischer Darstellung überhaupt. Im übrigen werden wir von diesen äußerlichen Momenten in natürlichem Fortschritt zu solchen gelangen, die nach jedermanns Meinung das innerste Wesen des Kunstwerkes betreffen.

Da das spezifische Wesen der Bildkunst, wie der Kunst überhaupt, in der Darstellung liegt, oder das Besondere des Kunstwerkes dies ist, das in ihm dargestellt wird, so muß dem Künstler alles daran gelegen sein, daß seine Darstellung unzweideutig als solche erscheine. Dies will aber zweierlei heißen. Ein Sinnliches oder Materielles, so sagte ich oben, gewinnt, indem es zum Kunstwerke wird, eine eigenartige Daseinsweise; es wird zum Symbol, d. h. zum sinnlichen Träger einer ideellen Welt. Damit löst es sich innerlich, oder in seinem Wesen, zunächst von allem los, was nicht gleicherweise Symbol ist. Es löst sich aber zugleich, damit daß es Träger ist dieser bestimmten und in sich abgeschlossenen ideellen Welt, von allem los, was Träger einer anderen ebenso in sich abgeschlossenen ideelen Welt ist. Es sondert sich also ab von allem, was sonst materielle Wirklichkeit hat, es isoliert sich dies materielle Ding, Kunstwerk genannt, absolut von allem,

was nicht Kunstwerk ist. Und es isoliert sich andererseits von jedem anderen Kunstwerke. Kurz, jedes einzelne Kunstwerk ist eine Welt für sich. — So wenigstens verhält es sich, soweit das Kunstwerk darstellendes Kunstwerk ist. In dem Maße dagegen, als es zugleich dekorativen Charakter hat, tritt es wiederum in einen materiellen Zusammenhang mit dem, was von ihm dekoriert wird, hinein. Er ist also jetzt nicht mehr ein absolut isoliertes Ding. Davon aber soll hier noch nicht die Rede sein.

Es genügt nun aber nicht, daß das darstellende Kunstwerk in sich, „innerlich" oder „in seinem Wesen", dies isolierte Ding sei, sondern weil es dies ist, darum fordert es auch, als solches ausdrücklich anerkannt zu sein. Es ist die Aufgabe der Kunst, es unmittelbar in diesem Lichte erscheinen zu lassen und so den Beschauer zur reinen ästhetischen Betrachtung zu zwingen, in welcher eben das Kunstwerk als dies isolierte Ding genommen ist.

Dies nun tut der bildende Künstler, indem er sein Kunstwerk sichtbar isoliert. Die Plastik etwa hebt das plastische Kunstwerk sichtbar vom Boden der gemeinen Wirklichkeit, auf welchem ich stehe und die Dinge stehen, die meinem Gebrauche dienen; sie entrückt es demselben durch den tragenden Sockel. Der Maler verfährt in analoger Weise, indem er dem Bilde einen Rahmen gibt, der es von der Umgebung löst und jedermann deutlich zu verstehen gibt, innerhalb des Rahmens beginne etwas Neues, das mit dem da draußen nicht vergleichbar sei, nämlich ein Bild, also etwas, das zwar in sich selbst materiell ist wie seine Umgebung, das aber von allem dem, was draußen ist, dadurch sich unterscheidet, daß es nicht materiell funktioniert, sondern lediglich die ideelle Funktion hat, Bild, d. h. Träger eines ideellen Lebens oder Lebenszusammenhanges zu sein, und das es zugleich von allen anderen Bildern trennt und als Träger dieser bestimmten in sich abgeschlossenen Welt, im Gegensatze zu der Welt, die in anderen Bildern dargestellt sein mag, charakterisiert. Hinzugefügt kann gleich werden, daß in analoger Weise der Bühnenkünstler durch die Überhöhung der Bühne und durch ihre künstlerische Um-

rahmung die „Bretter", welche „die Welt bedeuten", und im gegenwärtigen Augenblicke diese bestimmte Welt bedeuten, von allen sonstigen Brettern der Welt scheidet.

Daß solche Trennungsmittel, daß vor allem der trennende Rahmen zugleich eine verbindende Kraft hat, und daß es aus beiden Gründen nicht gleichgültig ist, wie der Rahmen beschaffen und in welche Beziehung zu seiner Umgebung er gesetzt ist, dies werden wir noch sehen, wenn es sich uns um den Gegensatz der rein darstellenden und der dekorativen Kunst handeln wird.

Indem der Künstler durch Sockel, Rahmen und dergleichen das materielle Ding, Kunstwerk genannt, von den umgebenden materiellen Dingen trennt und als Symbol charakterisiert, charakterisiert er aber indirekt zugleich die dargestellte ideelle Welt als eine symbolisierte, d. h. als eine nur ideell existierende.

Doch davon reden wir hier noch nicht. Sondern wir bleiben vorerst noch bei der Isolierung des materiellen Dinges, Kunstwerk genannt.

Zu jener geflissentlichen Isolierung des Kunstwerkes durch Sockel, Rahmen und dergleichen tritt nun noch eine weitere Art der geflissentlichen Isolierung. Der Sockel etwa grenzt das plastische Kunstwerk nach unten zu ab, hebt es, wie gesagt vom Boden der gemeinen Wirklichkeit. Aber auch im übrigen muß das Kunstwerk als das Besondere erscheinen, das es ist.

Als materielles Ding betrachtet ist das Kunstwerk eine materielle Masse, etwa ein Marmorblock. Dieser ist genommen aus seinem Naturzusammenhange. Der Marmor etwa ist gebrochen aus einem Marmorsteinbruch. Dann aber ist er durch den Künstler zu etwas völlig anderem gemacht, zu jener „Welt für sich". Und nun liegt dem Künstler daran, daß das Kunstwerk im ganzen, oder daß es allseitig als aus der materiellen Welt des Steinbruches herausgenommen und als eine Welt für sich erscheine. Dies aber geschieht, indem dem Kunstwerke sozusagen eine eigene „Haut" gegeben wird, in die es eingeschlossen und durch die es zu einem in eben dieser Haut, also in sich selbst, abgeschlossenen und damit zugleich von jener materiellen Welt mit zwingender Deutlichkeit gesonderten „Individuum"

wird. Diese Haut gewinnt das Marmorkunstwerk schon durch die feine Oberflächenbearbeitung, welche die rohe Bruchfläche aufhebt und an ihre Stelle tritt. Die dadurch entstehende feine und dichte Oberfläche wirkt wie eine Art von Kleid für die Masse. Beim Bronzekunstwerk tritt zur ziselierten Oberfläche, die an sich schon eine gleichartige Haut repräsentiert, oder zur natürlichen Gußhaut, die Patina hinzu, sei es die künstliche oder die durch den Einfluß der Luft und des Wetters entstehende. Beim Tonbildwerk übt eine ähnliche Funktion vielleicht ein bloßer feiner Firnisüberzug oder eine Tränkung der Oberfläche oder die Farbe oder die Glasur.

Hiermit nun ist ein allgemeines künstlerisches Prinzip bezeichnet. Was in der Plastik jene fein bearbeitete Oberfläche des Marmors oder der Bronze, ist bei der Malerei etwa die dichte Oberfläche der aufgetragenen Farbe. Dazu tritt dann noch je nach Umständen eine „Haut" von besonderer Art, etwa wieder ein Firnisüberzug. Schließlich fordert aber auch das „technische" Kunstwerk eine solche abschließende und einhüllende Haut. Man denke etwa an die Glasur des Tongefäßes, die verhindert, daß dies „roh" erscheint, an die natürliche „Patina" des Steinbaues, etwa des Baues aus Sandstein, welche die Witterung diesem zuteil werden läßt; schließlich auch an die Beize, die Politur der Holzmöbel u. dgl.

Das Tongefäß ohne dichte Oberfläche ist „roh", d. h. es ist noch nicht eigentlich ein Kunstwerk. Der Sandsteinbau erscheint uns nicht fertig ohne jene natürliche Patina, und das Holzmöbel möchte oberflächlich noch so fein bearbeitet sein, es ist doch noch roh, also wiederum kein fertiges Kunstwerk, ehe ihm jene besondere „Haut" übergezogen worden ist.

Dazu ist freilich sogleich hinzuzufügen: Solche „Haut" hat nicht nur die Bedeutung, das Kunstwerk in sich selbst abzuschließen, d. h. als etwas Eigenes, dem Naturzusammenhang Fremdes zu charakterisieren. Sondern indem die Haut gleichmäßig das Ganze überzieht, charakterisiert sie dies zugleich als Ganzes oder als in sich abgeschlossene Einheit. Indem die Haut gleichmäßig alle Teile überzieht, schließt sie dieselben zu einem und demselben Ganzen zusammen.

Andererseits muß auch von dieser „Haut“ wiederum gesagt werden: Insofern dieselbe jene erste Funktion hat, das Kunstwerk aus dem Naturzusammenhang, d. h. dem Zusammenhang mit der Masse, der es von Hause aus angehört, zu lösen, isoliert sie, ebenso wie der Sockel, der Rahmen usw., indirekt zugleich das an seine Formen und Farben gebundene Leben und macht dies zu der von der realen Welt verschiedenen ideellen Welt oder betont ihre ästhetische Idealität.

Prinzip der ästhetischen Negation.

Diese indirekte Betonung der ästhetischen Idealität des im Kunstwerke Dargestellten genügt nun aber nicht, sondern es muß die unmittelbare Entwirklichung des Dargestellten in sich selbst hinzutreten. Nehmen wir hier zunächst versuchsweise wiederum an, die Aufgabe der Kunst bestände, wie man gesagt hat, im Nachahmen. Dann erfüllte sie diese Aufgabe um so vollkommener, je vollkommener sie nachahmte; die Plastik etwa am vollkommensten, wenn sie den Menschen in seiner ganzen sinnlichen Erscheinung wiedergäbe und ihn zugleich auf den Wirklichkeitsboden stellte, auf dem wirkliche Menschen zu stehen pflegen. Damit täuschte die Statue durchaus einen wirklichen Menschen vor.

Und demgemäß bestände nun für mich, den Beschauer, eine Nötigung, was ich sehe, für einen solchen zu halten. Zugleich sähe ich doch diesen Menschen nicht atmen und sähe ihn auch im übrigen so regungslos verharren, wie es kein wirklicher Mensch auch nur die kürzeste Zeit hindurch vermöchte. So könnte ich ihn also doch wiederum nicht für einen wirklichen Menschen halten. Ich „pendelte“ zunächst, so wie es eine oben erwähnte Theorie verlangt, zwischen Wirklichkeit und Schein, zwischen Täuschung und Durchschauung derselben. Dies Pendeln, so sagte ich oben, wäre quälend. Aber es würde auch dabei nicht endlos bleiben, sondern die entgegengesetzten Eindrücke müßten sich, wenigstens bei längerer Betrachtung, in einen einzigen vereinigen. Und dies könnte nur der Eindruck eines erstarrten Menschen sein, eines Menschen, der wirklicher Mensch, in dem aber das Leben erstorben und die Bewegungs-

möglichkeit durch Totenstarre aufgehoben wäre. Dieser Eindruck aber wäre nicht nur quälend, sondern entsetzlich. Einen solchen Eindruck müßte etwa die ideale, d. h. vollkommen naturgetreue Wachsfigur in der Tat machen.

Aber denken wir jetzt eine solche Figur oder „Puppe" oder einen solchen erstarrten Menschen, auf einen Sockel gestellt, so wäre die Gefahr, daß wir immer noch den gleichen Eindruck eines Menschen in Totenstarre gewännen, nur eben eines solchen, der auf einen Sockel gestellt ist. Und dies könnte ja bei einem solchen erstarrten Menschen leicht geschehen.

Blicken wir aber jetzt wiederum auf jene „Haut" des Kunstwerkes. Diese betrachteten wir oben zunächst von einem bestimmten Gesichtspunkte aus, nämlich vom Gesichtspunkte der Herauslösung des „Kunstwerkes", d. h. des materiellen Trägers der dargestellten ideellen Welt aus dem sinnlichen oder materiellen Wirklichkeitszusammenhange, dem dies materielle Ding, z. B. der geformte Marmorblock, den wir eine Statue nennen, angehört und entnommen ist.

Diese Haut kann nun zugleich auch die in dem wiedergebenden Kunstwerke vor uns stehende Wiedergabe z. B. die in einer Statue vor uns stehende Wiedergabe eines Menschen, „entwirklichen", d. h. von dem wirklichen Menschen, der darin wiedergegeben ist, für den unmittelbaren Eindruck unterscheiden. Insofern aber sie dies tut, wirkt sie zugleich jenem Eindruck, daß das „Kunstwerk" ein wirkliches, aber in Totenstarre versunkenes lebendiges Wesen uns vor Augen stelle, den auch die auf einen Sockel gestellte wirklichkeitsgetreue Wiedergabe desselben noch machen könnte, entgegen und trägt damit dazu bei, die „Wiedergabe" uns als solche zweifelsfrei zu erkennen zu geben.

Eben damit nun dient die „Haut" zugleich einem neuen künstlerischen Prinzip, nämlich eben dem Prinzip der geflissentlichen Entwirklichung der wiedergegebenen Erscheinung und damit des Lebens, das darin für die ästhetische Betrachtung liegt, in sich selbst; oder dem Prinzip der eindrucksvollen Scheidung der im Kunstwerke vor uns stehenden Wiedergabe

in ihrer ganzen Erscheinung von dem Wirklichen, dessen Wiedergabe sie ist oder zu sein beansprucht.

Von je entscheidenderer Bedeutung aber diese Entwirklichung ist oder je mehr der Sinn aller künstlerischen Wiedergabe dadurch bedingt ist, daß dieselbe als Wiedergabe unmittelbar erscheine oder in ihrer Totalität für den unmittelbaren Eindruck sich als solche gebe, um so mehr liegt es in der Natur der wiedergebenden Künste, daß sie auch noch durch anderweitige und zwingendere Mittel als dasjenige, das in jener „Haut" zugleich mitgegeben sein kann, auf diesen Eindruck hinwirken und ihn so zum jederzeit zweifelsfreien machen.

Das einfachste und eindruckvollste Mittel hierzu aber bietet die einfache Weglassung von Momenten des Wiederzugebenden in der Wiedergabe, der künstlerische Verzicht auf volle Wiedergabe.

Was dies heißen will, sieht jedermann sofort. Ein einfaches Beispiel solchen Verzichtes bietet etwa die Bronzestatue, welche die Form eines darzustellenden Menschen wiedergibt, die Farbe aber undargestellt läßt, so daß das Kunstwerk nicht die Farbe eines darzustellenden Gegenstandes, sondern statt dessen die Farbe des Materials, der Bronze, zeigt.

Dergleichen zu tun nun hat der Künstler zunächst volle Freiheit. Der darstellende Künstler überhaupt, und so auch der Plastiker, nimmt zunächst notwendig aus der Welt dessen, was zur Darstellung sich darbietet — und das ist der Inbegriff und Zusammenhang alles dessen, was Leben heißt — einen Gegenstand der Darstellung sich heraus und isoliert ihn innerlich, faßt ihn, d. h. faßt einen bestimmten Lebenszusammenhang, in sich zusammen und stellt ihn innerlich für sich dahin, um ihn dann mit Weglassung alles dessen, was sonst seinem geistigen Auge sich darstellen mag, in das sinnliche Material und seine Formen und Farben zu bannen.

Aber der Künstler kann nun nicht nur in solcher Weise einen in sich einheitlich abgeschlossenen Gegenstand aus der Welt des Darstellbaren herausnehmen, sondern er hat auch Freiheit, wiederum aus diesem die Züge, Seiten, Momente herauszunehmen, die ihm taugen, d. h. die ihm der beson-

deren Ehre, durch ihn in ein Sinnliches gebannt und damit Gegenstand der ästhetischen Anschauung und des ästhetischen Genusses zu werden, würdig erscheinen. Dabei erinnern wir uns sogleich wiederum, daß die ästhetische Betrachtung eine solche ist, welche ihrer Natur nach den Betrachter völlig und in seiner ganzen Tiefe ausfüllt oder in welcher der Betrachter mit seinem ganzen Wesen lebt. Daraus folgt, daß das „Herausgenommene" so beschaffen sein muß, daß es für den Beschauer eine solche Bedeutung haben kann.

Dies Auswählen von Zügen, Seiten, Momenten am darzustellenden Gegenstande ist nun aber zugleich ein Verzicht auf die Wiedergabe anderer Züge, Seiten, Momente. Diesen Verzicht nun wollen wir als *ästhetische Negation* bezeichnen.

Solche ästhetische Negation ist nach dem Gesagten zunächst Entwirklichung, d. h. Charakterisierung der Wiedergabe als *Wiedergabe*, Unterscheidung der Darstellung von der Nachahmung der Wirklichkeit. Sie ist, so können wir sagen, die ausdrückliche Erklärung des Künstlers, daß Kunst *nicht* Nachahmung ist.

Betrachten wir aber diese ästhetische Negation etwas genauer. Achten wir zunächst darauf, was sie *nicht* ist. Ein Ästhetiker hat gemeint, die Tatsache, daß der Dichter, etwa der dramatische, seine Personen in gebundener Rede sprechen läßt, so erklären zu müssen: Der Dichter weiß, daß Menschen manchmal in Versen sprechen, und nun fingiert er, daß dies allgemein üblich sei, und macht davon auf seine Personen die Nutzanwendung.

Wie widersinnig nun eine solche Auffassung ist, sieht man leicht, wenn man sie weiterführt. Goethes Iphigenie etwa spricht deutsch. Dies würde jener Theorie zufolge heißen, der Dichter weiß, daß manche Menschen deutsch sprechen, und nun fingiert er, daß dies allgemein üblich sei und zu allen Zeiten üblich gewesen sei, daß beispielsweise auch Iphigenie sich der deutschen Sprache bedient habe. Oder, wenn wir solche Logik auf die Plastik übertragen, der Bronzeplastiker, der eine kleine Bronzestatue bildet, weiß, daß es Menschen gibt, die Bronzefarbe haben und sehr klein sind. Dies verallgemeinert er usw.

Oder: der Marmorplastiker, der eine Gestalt in weißem Marmor bildet, weiß, daß manche Menschen, z. B. die Müllerburschen weiß sind, und nun fingiert er, dies sei allgemeine Menschenfarbe usw.

Natürlich verhält es sich nicht so. Kein Künstler macht solch törichte Fiktionen; der Künstler fingiert überhaupt niemals und nirgends. Der Dichter etwa stellt, indem er seine Personen deutsch, außerdem etwa im fünffüßigen Jambus oder dgl. sprechen läßt, nicht diese Gestalten als deutsch und als in fünffüßigen Jamben sprechend dar, sondern er stellt dar, was er an ihnen darzustellen beabsichtigt, d. h. irgendwelche Gedanken, Gefühle und Willensakte. Sein Darstellungsmaterial oder Darstellungsmittel aber ist, weil er selbst ein Deutscher ist, die deutsche Sprache. Und es ist, weil er in seinem Geiste die Gestalten in eine der gemeinen Wirklichkeit jenseitige Sphäre rückt, der fünffüßige Jambus. D. h., die deutsche Sprache samt dem fünffüßigen Jambus ist *seine* Sache und Sache seines *Materials*. Und sie ist nur dies; sie ist nicht etwa ein Attribut, das er in seinen Gedanken den darzustellenden Gestalten beilegt. Und so nun ist auch in der Bronzestatue die dargestellte Gestalt weder *als* aus Bronze bestehend, noch *als* bronzefarbig *dargestellt*, sondern sie ist dargestellt als lebendig, innerlich so oder so sich betätigend und fühlend. Die Darstellung aber geschieht in Bronze, die als solche Bronzefarbe hat. Sie geschieht durch dieses Material.

Indem aber der Künstler in diesem Material darstellt, *negiert* er nun an dem Darzustellenden dessen Farbe und zugleich dessen Oberflächen- und Innenstruktur, die Struktur seiner Haut und die Weichheit der Muskeln und der darunter liegenden Teile, *ästhetisch*, d. h. er *gibt* von allem dem *nichts wieder*. Er *leugnet* nicht, daß es sich bei dem in seinem Kunstwerke dargestellten oder damit gemeinten Menschen mit der Farbe und der Struktur der Oberfläche und der inneren Teile genau so verhalte, wie es bei Menschen sich zu verhalten pflegt. Er rückt nicht an die Stelle der natürlichen Beschaffenheit des dargestellten Menschen eine fingierte Beschaffenheit desselben, sondern er *verzichtet* nur einfach auf die Mitwiedergabe dieser

Beschaffenheit. Er scheidet damit dieselbe aus der ästhetischen Betrachtung aus. Er erzwingt die Ausscheidung jeder Frage nach dem ästhetisch Negierten beim Beschauer. Das Wesen der ästhetischen Betrachtung eines Kunstwerkes ist ja eben dies, daß sie nur auf dasjenige geht, was im Kunstwerke unmittelbar dargestellt ist und daß sie nach allem übrigen nicht fragt.

Die ästhetische Negation ist also die künstlerische Ausschaltung einer Frage. Hiermit erweist sich das Kunstwerk als ein Kompromiß, nämlich zwischen der Welt des Darstellbaren bzw. dem, was an einem bestimmten Gegenstande darstellbar ist, auf der einen Seite und dem Künstler und seinem — nicht menschlichen und menschlich launenhaften, sondern künstlerischen Willen andererseits; damit zugleich als ein Kompromiß zwischen dem darzustellenden Gegenstande einerseits und dem betrachtenden Subjekt andererseits.

Die ästhetische Negation hat nun aber nicht nur die Bedeutung jener Entwirklichung. Sondern dies ist lediglich ihre nächste Funktion. Erste Aufgabe jeder Darstellung ist nun einmal dies, einen Gegenstand der reinen ästhetischen Betrachtung zu schaffen. Und für diese ist die zweifelsfreie ästhetische Idealität des Dargestellten die Grundbedingung. Indem aber der Künstler ästhetisch negiert, vollbringt er zugleich eine positive Leistung. Indem er die ästhetische Betrachtung von dem „Negierten" abwendet oder dies aus derBetrachtung ausschaltet, konzentriert er dieselbe zugleich auf das Dargestellte, also auf das ästhetisch nicht Negierte, sondern in der Darstellung Anerkannte und Bejahte. Und indem er dies tut, macht er dies Dargestellte zum Gegenstande einer konzentrierteren, also einer volleren Betrachtung und gibt ihm damit erst seine ganze Bedeutung und Eindrucksfähigkeit. Kurz er bejaht es durch jene Negation erst eigentlich. Er macht erst das Dargestellte künstlerisch voll lebendig. Alle ästhetische Negation ist, in diesem Sinne, jederzeit zugleich Position.

Damit aber bestimmt sich zugleich jener „Kompromiß" genauer, als den ich oben das Kunstwerk allgemein bezeichnete.

Es ist ein Kompromiß, in welchem das Kunstwerk verzichtet, aber nur verzichtet, um eben damit zu gewinnen und erst eigentlich ein Kunstwerk zu werden.

Allgemeines über Ästhetik der einzelnen Künste.

Dieser Kompromiß ist nun aber naturgemäß ein immer anderer bei den verschiedenen Kunstwerken, insbesondere bei den Kunstwerken der verschiedenen einzelnen Gattungen der Kunst. Damit werden wir von unserer allgemeinen Betrachtung fortgewiesen zur Ästhetik der einzelnen Gattungen der Bildkunst.

Stellen wir aber hier zuerst die allgemeine Frage: Was überhaupt ist die Ästhetik der einzelnen Künste und Kunstgattungen; oder was kann sie sein? Gewiß kann dieselbe nicht etwas Willkürliches sein, eine Summe von Vorschriften, die der Ästhetiker nach Laune oder besonderer Vorliebe an die einzelnen Künste stellt. Die Ästhetik der einzelnen Künste folgt auch nicht etwa aus einem Begriffe der einzelnen Kunst, wie ihn ein Ästhetiker sich nach Belieben zimmern mag. Dennoch folgt sie aus dem Begriffe der einzelnen Künste. Aber dies kann nur heißen, sie folgt aus ihrem Wesen. Und sie muß daraus folgen nach gemeiner Logik.

Das Wesen der einzelnen Künste aber ist zunächst dies, daß sie Künste sind. Und dies heißt, sie realisieren den allgemeinen Kuntszweck, Leben in ein sinnlich Gegebenes zu bannen derart, daß wir es darin unmittelbar finden und fühlen, erleben und genießen können. Zugleich aber realisiert jede Kunst diesen Zweck in sich, soweit sie es vermag. Und dies heißt: je nach ihren Mitteln. Diese Mittel aber sind Material und Technik. Somit ist die Ästhetik der einzelnen Künste die Aussage darüber, wie unter Voraussetzung eines bestimmten Materials und einer bestimmten Technik jener allgemeine Kunstzweck sich näher bestimmen müsse. Und sie kann nichts sein als dies.

Indem wir hier die Darstellungsmittel in Material und Technik scheiden, sind wir uns zugleich bewußt, daß diese beiden Elemente des „Darstellungsmittels“ nicht voneinander unabhängig sind, daß doch andererseits auch wiederum das

Material innerhalb gewisser Grenzen, die beim einen enger, beim anderen weiter gesteckt sind, die Wahl der Technik frei lassen kann. In Stein kann man meißeln und nur meißeln. Dagegen kann man in Stein weder dichten noch musizieren. Man kann ebenso mit Farbenpigmenten auf Leinwand malen und nur malen. Andererseits gibt es aber doch wiederum verschiedene Möglichkeiten, die Farbenpigmente auf Leinwand aufzutragen. Es gibt z. B. eine flottere, fleckenhaftere Art des Farbenauftrages und andererseits eine minder flotte, um die korrekte Wiedergabe des Vorbildes im einzelnen bemühtere Art.

Welcher Art nun aber auch ein Darstellungsmittel, also ein Material und eine Technik, sein mag, in jedem Falle bietet es sich zur möglichst vollkommenen Darstellung dieses oder jenes Gegenstandes bzw. dieser oder jener Züge, Seiten, Momente an einem darzustellenden Gegenstande seiner Natur nach dar und widersetzt sich andererseits vermöge seiner Eigenart entschiedener oder minder entschieden der vollen Darstellung anderer Gegenstände oder Züge, Seiten, Momente solcher. Dies ist es, was Klinger einmal so ausdrückt: Jedes Material der Künste hat seinen „eigenen Geist und seine eigene Poesie". Wir ändern dies Wort, indem wir zum Material die Technik fügen und Beides im „Darstellungsmittel" vereinigen. Zum anderen drücken wir die Tatsache einfacher aus und sagen, jedes Darstellungsmittel schließe seine eigenen Bedingungen der Darstellung, seine eigene „Spielregel", in sich.

Diese Bedingungen aber bestehen eben darin, daß ein Darstellungsmittel jederzeit für die Darstellung gewisser Seiten, Züge, Momente eines Darzustellenden sich darbietet, anderen gegenüber sich ablehnend verhält, oder daß es jene bejaht, diese ästhetisch verneint. Danach können wir die Frage der Ästhetik der einzelnen Künste auch so bezeichnen: Sie ist die Frage, was durch ein Darstellungsmittel ästhetisch bejaht und was dadurch ästhetisch verneint werde. Das Wissen von dieser ästhetischen Bejahung und Verneinung und die Folgerungen daraus machen die Ästhetik der einzelnen Künste aus.

Damit bestimmt sich aber zugleich die Aufgabe des Künstlers, der ja jedesmal, wenn er sich als solcher betätigt, nicht

ein Künstler schlechtweg, sondern ein Künstler auf einem bestimmten Gebiete ist: Es ist seine Aufgabe, den allgemeinen Kunstzweck zu verwirklichen, soweit es das bestimmte Darstellungsmittel „will"; d. h. sie zu vollbringen in freier innerer Übereinstimmung mit jener Position und Negation, welche das Darstellungsmittel in sich schließt.

Diese Aufgabe kann aber von zwei Seiten her betrachtet werden. Der Künstler, sagte ich, nimmt aus den darstellbaren Gegenständen dies oder jenes heraus. Gesetzt nun, er habe dies getan, so lautet für ihn die Frage, welches Darstellungsmittel zu dieser Darstellung vollkommen tauge. Und umgekehrt, ist einmal das bestimmte Darstellungsmittel gegeben, soll einmal gemalt, gemeißelt, gedichtet werden, soll dieses oder jenes Material verwendet, diese oder jene Technik geübt werden, dann fragt es sich, welches die Gegenstände oder Züge an Gegenständen seien, denen dies Material und diese Technik, oder „der Geist und die Poesie" derselben, gemäß oder kongenial sei.

Hier aber ist Gewicht darauf zu legen, daß dem, was dargestellt wird, das Darstellungsmittel in der Tat kongenial sei, oder daß es, wie ich vorhin sagte, zur möglichst vollkommenen Darstellung dessen, was der Darstellung wert erscheint und demgemäß, der Absicht des Künstlers zufolge, dargestellt werden soll, sich darbiete. Denn vollkommen in seiner Art soll jedes Kunstwerk sein und niemals den Eindruck des Unzureichenden, des Gewollten und nicht vollständig Gekonnten, machen. Dies heißt: Der Künstler wählt, wenn einmal sein Gegenstand feststeht, das Material und die Technik, die ihm erlauben, das vollkommen zu sagen, was er sagen will. Er tut dies, so gewiß er Künstler ist. Und er wählt umgekehrt, wenn Material und Technik feststehen, den Gegenstand oder die Seite an ihm, die er in diesem Material oder dieser Technik vollkommen zur Anschauung bringen kann. Er wählt nie ein anderes Material oder einen anderen Gegenstand.

Dies aber wiederum heißt: Der Künstler wählt im ersteren Falle das Material, das sich zu seinem Zwecke freiwillig darbietet, niemals dasjenige, das er zwingen muß. Ein Material läßt sich wohl zwingen, d. h. man kann ihm bis zu ge-

wissem Grade dasjenige abnötigen, was es seiner Natur nach herzugeben nicht geneigt ist. Und ein Künstler könnte sich bemühen, ein Material zu behandeln, als wäre es ein völlig anderes, er könnte darin sein „Können" zeigen. Aber dies wäre nicht das Können, in welchem sich der Künstler zeigt. Dieser beherrscht das Material. Aber diese Herrschaft ist nie Vergewaltigung, also Zerstörung dessen, was im Materiale liegt, sondern sie ist Dienstbarmachung der höchsten Leistungsfähigkeit des Materials zum künstlerischen Zwecke. Dies schließt ein Wissen in sich von dem, was die höchste Leistungsfähigkeit des Materials ausmacht; und es ist eine Anerkennung dieser spezifischen Leistungsfähigkeit. Gesetzt, ein Künstler bekämpft das Material, so vermag er vielleicht relativ viel ihm abzuringen. Immer aber bleibt doch das Material eben dies Material. Er kann das Material oder seine Eigenart töten und doch nie völlig töten, d. h. niemals seine Eigenart aus der Welt schaffen. Und soweit er das Material nicht tötet, bleibt dasselbe ein Hemmnis für die volle Erreichung seines Zieles, also eine Negation seiner Kunst. Soweit er es aber zu töten vermag, hat er eben damit Verzicht geleistet auf die Hilfe, die ihm das Material leistete, wenn er seine Stärke sich nutzbar machte. In keinem Falle aber erreicht er den künstlerischen Zweck, der, wie gesagt, immer „Vollkommenheit" heißt.

Was nun dies alles im einzelnen besagen will, dies lehrt die Betrachtung der bestimmten einzelnen Künste. Demgemäß wenden wir uns jetzt diesen zu. Genauer gesagt: Wir wenden uns zu den einzelnen Bildkünsten, d. h. zu den einzelnen in räumlichen also sichtbaren Formen gestaltenden Künsten.

Allgemeiner Gegensatz der Rundplastik und der Malerei.

Von Bildkünsten ist in diesem Abschnitt die Rede. Diese nun sind Plastik und Malerei und die zwischen beiden liegende Reliefkunst. Indem wir aber die letztere für sich stellen, nehmen wir die Plastik eo ipso im Sinne der Rundplastik. Unter Malerei dagegen verstehen wir die Flächenkunst und zwar die

Flächenkunst überhaupt, gleichgültig ob sie farbige Flächenkunst ist oder bloße Griffelkunst oder Schwarz-Weiß-Kunst. Von diesen Künsten fassen wir nun aber im folgenden zuerst die Rundplastik speziell ins Auge.

Bei der Betrachtung der Plastik, d. h. der Rundplastik, nun drängt wiederum eine Tatsache in erster Linie sich auf. Es ist dies diejenige, um derentwillen sie eben Rundplastik heißt. Plastik, d. h. Rundplastik ist diejenige Kunst, welche das an sich Dreidimensionale oder Körperliche in seiner vollen Körperlichkeit wiedergibt, also wiedergibt in Formen, die selbst im Raume nach drei Dimensionen sich ausbreiten. Damit ist nun die Plastik charakterisiert als eine im gewissen Sinne besonders realistische Kunst. Sie allein erkennt in der Darstellung die allen Dingen zukommende Ausdehnung nach drei Dimensionen oder erkennt die volle räumliche Wesenheit der Dinge an. Dies tut sie insbesondere im Gegensatze zur Malerei, d. h. zur Flächenkunst, die, wie der Name sagt, die dreidimensionale Ausbreitung der Gestalten und Dinge in der Darstellung durch die flächenhafte oder zweidimensionale Ausbreitung ersetzt. Diese negiert damit die dritte Dimension ästhetisch, d. h. sie leugnet nicht ihr Dasein oder stellt sie als nicht vorhanden dar. Aber sie gibt dieselbe nur auf der Fläche, in gewissen Repräsentanten, durch Linien und Farben, Licht und Schatten, lineare und Luftperspektive.

Jene Position in der Plastik schließt aber unmittelbar eine Negation, und umgekehrt diese Negation in der Malerei eine Position in sich. Die Plastik stellt Körper dar und mit ihnen den von ihnen erfüllten Raum. Sie stellt dagegen nicht den Raum dar, in welchem die Körper sind. Sie weiß schlechterdings nichts von einem die Körper umgebenden und verbindenden Raum, also auch nichts von dem, was diesen Raum erfüllt; nichts von dem diesen Raum belebenden Licht, der Atmosphäre mit allem, was dazu gehört. Sie weiß darum auch nichts von einer Beziehung der Körper und Dinge aufeinander durch einen solchen zwischenliegenden Raum hindurch. Sondern die Plastik ist Körperdarstellerin, und sie ist nichts als dies.

Dagegen vermag die Flächenkunst den Raum darzustellen, in welchem Gestalten und Dinge sind, leben und atmen und

zueinander in Beziehung stehen. Ja es ist dies ihr spezifisches Wesen. — Demgemäß verstehen wir im folgenden unter Malerei ausdrücklich nur die in der Fläche den Raum darstellende Kunst. Indem sie den Raum darstellt, stellt sie zugleich die Körper in ihm und stellt, was außerhalb der Körper diesen Raum erfüllt und belebt, dar.

Damit nun ist die Ästhetik der Plastik einerseits und die der Malerei andererseits in ihrem Grundzuge gegeben. Jene stellt, so sagte ich, die Gegenstände in ihrer vollen Körperlichkeit dar. Daraus nun ergibt sich unmittelbar eine selbstverständliche Konsequenz. Was in solcher vollen Körperlichkeit dargestellt werden soll, also so dargestellt werden soll, wie die Rundplastik darstellt, muß solcher Darstellung würdig sein. Und was für sich, herausgenommen aus dem umgebenden Raum und damit aus dem Zusammenhange mit anderem, das dem Raume angehört, dargestellt werden soll, muß für sich allein höchste Bedeutung haben. Dies aber ist zunächst der Mensch und nach ihm andere lebende Wesen, in erster Linie die ihm zunächst stehenden. Der Baum hat seine Bedeutung an seiner Stelle, festgewurzelt in seinem Boden, umgeben von Licht, Luft, Atmosphäre, als ein Teil der Natur. Der Mensch dagegen hat seine Bedeutung unabhängig davon und hat zugleich von allem, was wir kennen und was zur Darstellung sich darbietet, die höchste Bedeutung. Darum ist der erste Gegenstand der plastischen Kunst der Mensch, nämlich der Mensch in seiner vollen sinnlichen Erscheinung.

Was im Gegensatze dazu den eigentlichen Gegenstand der malerischen Darstellung ausmacht, ist im obigen schon gesagt. Es ist der Raum, in welchem Menschen und Dinge sind, leben und atmen und zueinander in lebendiger Beziehung stehen. Hierbei kann aber der Hauptakzent einmal auf dem Raume liegen, auf Licht, Luft, Stimmung im Raume und auf der wechselseitigen Beziehung der Menschen und Dinge im Raume und durch diesen hindurch. Dabei wiederum kann der Raum der allgemeine Raum sein, d. h. der Raum der Natur oder der geschlossene Innenraum. Zum anderen kann in der Malerei der

Akzent liegen auf den Menschen und Dingen im Raume. Immer sind doch dabei nicht die Menschen und Dinge als solche oder für sich gedacht, sondern als im Raume lebend.

Materialcharakter und Gegenstand der Darstellung in der Plastik.

Bleiben wir aber nunmehr speziell bei der Rundplastik. Dann sehen wir uns von dem allgemeinen Begriffe derselben sogleich weiter gedrängt. So gewiß alle Rundplastik ihr gemeinsames charakteristisches Wesen hat, so gewiß gibt es doch wiederum nicht eine Rundplastik schlechtweg, sondern dieselbe ist jederzeit diese oder jene Art derselben, d. h. sie ist Plastik in diesem oder jenem Material und mit dieser oder jener Technik. Und dies heißt, die Ästhetik der Plastik wird sofort, indem wir versuchen sie zu treiben, in verschiedene Ästhetiken, nämlich die der einzelnen plastischen Künste, zerteilt. Hierauf nun gehen wir zunächst in einzelnen Beispielen ein, um dann wiederum zur Rundplastik überhaupt zurückzukehren.

Das Material der Rundplastik sei etwa Marmor von ausgesprochenem Marmorcharakter, feinkörnig und oberflächlich durchscheinend. Vermöge des letzteren Umstandes dringt das Licht bis zu gewisser Tiefe ein und kehrt zerstreut wiederum aus ihr zurück. Daraus nun ergibt sich eine eigentümliche Weichheit der Form, ein Charakter des Fließenden, Ausgeglichenen, als ob ein feiner Schleier oder vereinheitlichender Schimmer über dem Ganzen läge. Andererseits bedingt die Feinkörnigkeit und gleichzeitig die Härte des Materials die Möglichkeit, daß auch feinste Stäubchen noch von seiner Oberfläche losgelöst werden können. Jener Umstand nun macht, daß feine und scharf heraus- und zurücktretende Linien nicht zu ihrer vollen Wirkung kommen. Solche Linien insbesondere erfahren jene ausgleichende Wirkung. Aber auch die Silhouette hat nicht den Charakter der Schärfe. Jener Schleier läßt auch die Umrißlinien relativ aufgelöst oder weich erscheinen. Andererseits bietet sich doch der Marmor wegen seiner Feinkörnigkeit und Härte zu korrekter Darstellung größerer Formen, insbesondere zur reinen Herausarbeitung der „Körperformen“ im engeren

Sinne dieses Wortes in besonderem Maße dar. Und damit fordert er zugleich dazu auf. Die ungefähre Wiedergabe dieser Formen erschiene in Ansehung der Natur des Materials als ein Zuwenig, als ein Zurückbleiben hinter dem, was dem Material zufolge geleistet werden kann, als eine Unfähigkeit bzw. Unfertigkeit also.

Und damit ist nun gesagt, welche Gegenstände dem Wesen der Marmorplastik vor anderen entsprechen. Erster Gegenstand der Plastik überhaupt, so wurde schon gesagt, ist der Mensch. Aber auch der „Mensch" ist noch ein sehr allgemeiner Begriff. Menschen können uns bedeutsam sein und darum zur Darstellung überhaupt herausfordern aus vielerlei Gründen. Etwa um des spezifisch geistigen Ausdruckes in den Zügen willen. Nun der Darstellung dieses Momentes widerstrebt das Marmormaterial, so wie es hier gedacht ist. Dieser Ausdruck liegt vor allem in gewissen feinen Linien des Gesichtes, darum bedarf seine Wiedergabe der Schärfe in diesen Linien. Eben diese aber sind es, die der ausgleichenden Wirkung jenes oberflächlich durchscheinenden Marmors unterliegen.

Ein Mensch kann uns andererseits bedeutungsvoll erscheinen durch eine Aktion, eine Konzentration des Willens auf einen Punkt, eine entschieden nach außen gerichtete Bewegung. Nun diese erfordert wiederum Schärfe, nämlich vor allem diejenige der Silhouette. Darin vor allem kommt die Schärfe einer solchen Aktion zum Ausdruck. Aber auch diese ist nicht Sache des Marmors, immer vorausgesetzt, daß derselbe von der oben bezeichneten Art ist.

Dagegen bietet sich solcher Marmor dar zur Darstellung desjenigen menschlichen Körpers, bei dem es seiner Natur nach auf Reinheit der großen Formen ankommt. Und das ist der jugendlich schöne Körper, der in allen seinen Teilen gesunde, kräftige, elastische, schwellende, blühende.

Sofern er dies ist, hat er in allen seinen Teilen höchste Bedeutung und fordert auf zu ihrer korrekten Wiedergabe. Jeder Teil ist Träger seines eigenartigen Lebens und trägt seinen Teil zum Gesamtleben und Lebensgefühl des Individuums bei. Nichts ist an den großen Formen eines solchen Körpers zufällig, so daß es auch, ohne daß dadurch sein Gesamtwesen

verändert würde, anders sein könnte. Zugleich suchen wir an der sinnlichen Erscheinung eines solchen Individuums gar nicht den Ausdruck des spezifisch geistigen Lebens. Es sind also auch die feinen Formen, in welchen dieses zum Ausdruck kommt, nicht das, worauf es uns ankommt. Sondern unser Blick richtet sich auf die Formen, in denen und sofern in ihnen das Glück des körperlichen Daseins, das spezifische körperliche Leben und Lebensgefühl sich ausspricht.

Dieser Körper aber ist vor allem der unbekleidete Körper. Auch die Formen der Gewandung sind ja im Vergleich mit den Körperformen zufällig. Der unbekleidete schöne, jugendliche Körper, der jugendliche und doch entwickelte Körper in der ganzen Herrlichkeit, in der er aus der Hand der Natur hervorgeht, ist also der ideale Gegenstand der Marmorplastik, die hier in Rede steht.

Sind aber an diesem alle Teile, jeder in seiner Weise, bedeutsam, ist es nicht ein bloßer Gesamteindruck körperlichen Lebens, den wir suchen, und über dem das Einzelne mit dem, was es dazu beiträgt, und seiner Eigenart, verschwindet, sondern suchen wir den Eindruck, der sich aufbaut aus dem Eindrucke des besonderen und eigenartigen Lebens aller einzelnen Teile, aus welchen der Körper sich aufbaut, dann fordern alle Teile, und es fordert damit das Ganze zur vollen wirklichkeitsgemäßen plastischen Darstellung auf. Es fordert ein solcher Körper insbesondere in seiner ganzen räumlichen Größe zur Anschauung gebracht zu werden. So gewiß geistiges Leben raumlos ist und darum keines Raumes zu seiner Entfaltung bedarf, so gewiß gehört es zum vollen Eindruck des körperlichen Lebens, daß es über seinen ganzen Raum sich ausbreitet und seinen ganzen Raum erfüllt. Die volle Darstellung desselben ist darum notwendig Darstellung in voller räumlicher Größe und Fülle.

So erscheint also schließlich die lebensgroße Darstellung des unbekleideten, schönen, jugendlichen Körpers als der ideale oder primäre Gegenstand der Kunst der Rundplastik in Marmor. Die Lebensgröße wird zur Überlebensgröße, wenn die Herrlichkeit der Gestalt, ihre Kraft und Gesundheit, als eine übermenschliche, eine „olympische“ erscheint.

Und was die Marmorplastik in diesem Körper darstellt, ist, dies sei noch einmal speziell betont, nicht eine Bewegung, sondern es ist das einfache, glückliche körperliche Dasein, das volle Sichfühlen in solcher körperlichen Herrlichkeit. Jede Bewegung, besondere Stellung oder Haltung ist zunächst nur dazu da, um diesen Körper in seinem schönen Dasein völlig zur Entfaltung zu bringen.

Dies besondere Wesen der Marmorplastik wird aber weiter illustriert durch den Gegensatz zu anderen Arten der Plastik. Die Bronze ist scharf und scharfer Bearbeitung fähig. Sie ergibt vor allem die scharfe Silhouette, während im Inneren, d. h. zwischen den Grenzlinien der Silhouette, vermöge der Dunkelheit der Bronze der Unterschied des Einzelnen minder deutlich heraustritt. Damit begünstigt sie auch in der Darstellung das Scharfe, besonders die scharf bestimmte Aktion, die einheitliche Bewegung, das zusammengefaßte Gerichtetsein der Gedanken und des Willens auf einen Punkt. In solcher Zusammengefaßtheit zum Ganzen oder in einem Punkte, einer Aktion, tritt aber der Anspruch des Einzelnen zurück. Es ist eine zusammengefaßte Betrachtung gefordert. Und dieser dient die Verminderung der natürlichen Größe.

Oder wenden wir unseren Blick zur Porzellanstatuette. Ich bezeichne dieselbe sofort als Statuette. In der Tat ergibt sich aus der Natur dieses Materials, daß das Porzellan-Bildwerk eine solche sein muß. Über den porzellanernen Kern läuft die relativ dickflüssige Glasur. Und dieselbe läuft relativ zufällig, füllt kleine Vertiefungen aus, stumpft Schärfen ab; und auch im übrigen kann von ihr niemand volle Korrektheit der Formen im Einzelnen erwarten. Damit zugleich entbehrt sie der Schärfe, die zur Darstellung der Bewegung erforderlich ist. Und sie entbehrt vor allem der Fähigkeit des geistigen Ausdruckes. Daß da und dort an hervortretenden Stellen zufällig, d. h. ohne Rücksicht auf das darzustellende Objekt, das Licht sich reflektiert, macht, daß außerdem in diesen Punkten als Hauptpunkten die gesamte Erscheinung des Bildes schon fürs Auge sich zusammenfaßt.

Durch beides nun, durch jene Ungefährlichkeit der Form im

Einzelnen und durch diese Weise des Bildwerkes, in einzelnen hervortretenden Punkten sich zusammenzufassen, sind wir wiederum aufgefordert, dem Ganzen als Ganzem betrachtend uns zuzuwenden. Dies Ganze aber kann hier seinem eigentlichen Sinne nach nichts anderes sein als eine Pose, eine leicht spielende, auf jede Charakteristik und Innerlichkeit verzichtende äußerlich graziöse Stellung, Haltung, Bewegung, und wenn die Farbe hinzutritt, die gefällige farbige Erscheinung. Weil es sich in jedem Falle nur um einen Gesamthabitus handelt, so ist hier die Unterlebensgröße, und weil es an der tieferen Bedeutung fehlt, eine relativ sehr geringe Größe naturgemäß.

Schließlich werfen wir auch noch einen Blick auf die Terrakottastatuette. Sie steht vor uns als etwas, das in seinem fertigen Zustande ebenso wie die Porzellanstatuette keine Nachhilfe mehr erlaubt. Sie kann wie jene nicht gemeißelt, noch ziseliert werden. Von keinem Wegnehmen feiner Teile mit einem scharfen Instrument ist die Rede. So aber, wie sie da steht, hat sie den Charakter des leicht Hingeworfenen, um die scharfe Herausarbeitung des Einzelnen nicht Bemühten; und auch die Umrisse der Statuette sind nicht im Einzelnen scharf bestimmt. Auch ihnen haftet ein Charakter des Leichten, Flotten, Zufälligen an. Darum kann hier ebenso wenig, wie bei der Porzellanstatuette, der Akzent sei es auf der Durchbildung einer schönen Gestalt, die Korrektheit der Formen fordert, sei es auf der „Aktion" liegen. Auch hier ist der eigentliche Gegenstand der Darstellung eine Gesamterscheinung oder ein Gesamthabitus. Andererseits füllt doch hier keine Glasur die feinen Vertiefungen aus und rundet scharf heraustretende Teile ab, und keine Lichtreflexe fassen die Gestalt in einer Anzahl von Punkten zusammen. Und zugleich ist die Terrakottastatuette nicht im Innern, d. h. zwischen den Grenzlinien der Silhouette, dunkel, so wie es die Bronze ist. Das Einzelne, insbesondere der Ausdruck der Züge, tritt nicht vermöge solcher Dunkelheit an Bedeutung zurück.

Und dies nun erlaubt eine Charakteristik, nicht eine individuelle geistige Charakteristik, wohl aber eine typisch allgemeine, die allgemeine Charakteristik einer Klasse von Menschen.

So ist der naturgemäße Gegenstand dieser Plastik eine Stellung, Haltung, ein Gesamthabitus mit solcher allgemeinen Charakteristik. Derart sind etwa die Tonfiguren von Tanagra. Tritt die Farbe hinzu, so wird auch hier der Gesamthabitus zu einem solchen, der zugleich hinsichtlich seiner farbigen Erscheinung charakterisiert ist.

Es ist nicht eben leicht, in Worten Rechenschaft zu geben von der inneren Zusammengehörigkeit zwischen bestimmten Materialien und Techniken einerseits und bestimmten möglichen Gegenständen der Darstellung bzw. bestimmter Seiten an ihnen andererseits; so gewiß diese Zusammengehörigkeit demjenigen unmittelbar sich aufdrängt, der sich einerseits dem Eindrucke eines Materials und einer Technik überläßt und sich andererseits dem Eindrucke dessen, was in einem Bildwerke liegt und seinen spezifischen Sinn ausmacht, ganz hingibt. Worauf es aber hier ankommt, das ist der Hauptsache nach der Hinweis auf solche innere Zusammengehörigkeit überhaupt. Und diese besteht darin, daß ein Material und eine Technik einerseits bejaht, andererseits verneint, oder einerseits zur ästhetischen Bejahung, andererseits zur ästhetischen Negation auffordert.

Unbekümmertheit um die korrekte Einzelform. Bedeutung des Zufälligen.

Mancherlei Arten der ästhetischen Negation sind uns nun im obigen bereits entgegengetreten. Auf eine Art derselben wollen wir aber noch speziell achten. Auch dies, daß ein Material die scharfe und korrekte Herausarbeitung des Einzelnen nicht „will", ist ein Moment der ästhetischen Negation. Eben die Korrektheit im Einzelnen ist hier das ästhetisch Negierte. So ist überhaupt jedes in der Natur des Materials und der Technik liegende Zurücktreten, auch das Zurücktreten der Bedeutung der einzelnen Form durch die Dunkelheit des Materials zwischen den Grenzen der Silhouette, und das Zurücktreten des Einzelnen hinter einzelne Punkte, die ein Lichtreflex heraustreten läßt und die so das Ganze zusammenfassen, eine ästhetische Negation.

Solche ästhetische Negation ist aber wiederum zugleich

Position. Sie ist Position des Ganzen, etwa des Gesamthabitus oder der im Ganzen lebenden und dasselbe beherrschenden Bewegung. Sie richtet den Blick auf das Ganze als solches und gibt ihm dadurch erst sein eigentliches ästhetisches Dasein. Andererseits bedingt diese Position ihrerseits wiederum eine ästhetische Negation, nämlich die Negation der natürlichen Größe. Hier braucht wohl nicht darauf aufmerksam gemacht zu werden, daß diese Negation nicht ein Leugnen ist in dem Sinne, als ob das plastische Gebilde das Dargestellte als klein charakterisiere. So wie hier verhält es sich aber mit der ästhetischen Negation überhaupt.

Endlich aber ist auch diese Negation wiederum Position. Die geringere Größe ist es, die uns erst erlaubt, das Ganze als Ganzes mit eienm Blick zu umfassen und demgemäß in seiner Ganzheit voll zu genießen.

Bleiben wir aber hierbei noch einen Augenblick stehen. Jede ästhetische Negation überhaupt, und insbesondere die Art derselben, von welcher wir hier speziell reden, ist an sich das Fehlen eines Momentes in der vollen Wiedergabe des Gegenstandes. Und dieses ist jederzeit, an sich betrachtet, ein Mangel. Aber dieser Mangel erscheint nicht als solcher, sondern als Tugend, wenn der Blick eben durch das Fehlende auf das hingewiesen wird, was positiv gegeben ist. Dies nun schließt zunächst in sich, daß der Blick nicht an dem Mangel haftet. Und solches wäre der Fall, wenn wir dasjenige, was das Kunstwerk vermissen läßt, unsererseits erwarteten. Dann wäre das Fehlen auch für unser Bewußtsein eine Unvollkommenheit des Kunstwerkes. Anders, wenn dasselbe für unseren unmittelbaren Eindruck das, was an ihm tatsächlich fehlt, nicht geben will. Dann wollen auch wir nicht, daß es uns gegeben werde. Wir stellen überhaupt an das Kunstwerk immer nur den Anspruch, den dies erhebt. Daß aber das Kunstwerk etwas nicht geben will, dies darf nicht von uns erschlossen sein, sondern dieser „Wille" muß im Kunstwerke selbst unmittelbar liegen. Dasselbe muß uns überall und mit Eindringlichkeit sagen, daß es einen bestimmten Anspruch nicht erhebt.

Dies nun kann zweierlei heißen. Einmal: Das Material

ist — nicht für unser Wissen, sondern für unseren unmittelbaren Eindruck, so geartet, daß es etwas nicht geben kann, oder die Technik ist eine solche, daß in ihr ein Verzicht deutlich zum Ausdruck kommt. Beide Möglichkeiten fallen zusammen, soweit das Material eine bestimmte Technik unbedingt fordert. Hiermit aber sind nun drei verschiedene Möglichkeiten angedeutet: Erstens, das Material fordert sichtbar eine bestimmte ästhetische Negation. Zweitens, dieselbe liegt in der durch das Material geforderten Technik, ohne daß wir doch sehen, wiefern diese durch das Material gefordert ist. Sie liegt darin also nur tatsächlich. Und drittens, sie liegt in der vom Künstler willkürlich gewählten Technik.

Inwiefern nun ein Material sichtbar einen Verzicht in sich schließen kann, sahen wir oben. Der Marmor etwa verbietet vermöge seiner sichtbaren Beschaffenheit, d. h. vermöge jenes ausgleichenden Charakters, daß auf den Eindruck des spezifisch Geistigen der Akzent gelegt werde, und weist damit auf die korrekte Ausgestaltung der Körperformen. Dagegen gibt die Terrakottastatuette ein Beispiel der zweiten Möglichkeit. Sie negiert insbesondere, wie schon gesagt, die Korrektheit der Einzelformen. Hierbei ist aber das Material, welches der Künstler bildet oder formt, nicht das im Brande gehärtete, das wir vor uns sehen, sondern es ist der weiche plastische Ton. Dies Material ist vermöge seiner Weichheit leicht formbar und in seiner Form leicht veränderlich. Und immer, wenn wir ein solches Material vor uns sehen, so scheint es uns seine Formung einer entsprechend unbemühten und darum leichten, freien, flotten Bearbeitung zu verdanken. Das harte, feste, schwer zu verarbeitende Material, das sich in den einmal gewonnenen Formen vermöge seiner Härte und Festigkeit behauptet, weckt den Eindruck der für die Überwindung des Widerstandes dieser Härte und Festigkeit erforderlichen Bemühung, der Arbeit, der Sorgfalt des Künstlers in der Darstellung der Form. Jede Vorstellung aber, daß es auf die Korrektheit, auf scharfe Herausarbeitung der Form im Einzelnen, auf ihre Reinheit ankomme, schließt die Vorstellung einer solchen Bemühung oder Sorgfalt als Voraussetzung in sich. Umgekehrt dagegen, fügt sich

das Material der Formung leicht, spielend, so macht auch die daraus entstehende Form den Eindruck des Spielenden, des Hingeworfenen, des relativ Zufälligen, dessen, was im Einzelnen auch anders sein könnte. Es könnte, so scheint es, auch anders sein, weil es so leicht anders gemacht werden könnte. Dieser Eindruck des Spielenden aber ist ein Eindruck, daß es im Einzelnen nicht voller Ernst sei oder nicht darauf „ankomme". Und damit wird nun unser Blick vom Einzelnen auf das Ganze hingelenkt.

Nun sehen wir aber, wenn wir die Terrakottastatuette sehen, das weiche Material nicht vor uns und sehen nicht aus ihm die Formen entstehen. Die Statuette steht ja vor uns als gebrannte. Und diese verträgt, wie schon gesagt, keine Änderung der Form mehr; sie kann nicht gemeißelt oder ziseliert werden, sondern sie ist, wie sie eben ist.

Aber eben in dieser fertigen und unveränderlichen Formung nun, die wir sehen, sehen wir den Charakter des Leichten, Spielenden. Wir sehen an ihr das im Einzelnen Unbemühte, Hingeworfene, Zufällige. Und das Material sagt uns, daß wir bei dem, was wir da sehen, es belassen müssen, daß nicht etwa an dem Kunstwerke eine weitere Herausarbeitung des Einzelnen möglich ist.

Für die frei gewählte Technik endlich verweisen wir vorgreifend auf die Malerei, insbesondere die mit Ölfarbe. Hier hat es der Künstler in der Hand, Feinmalerei zu treiben oder eine freiere und flottere Technik zur Anwendung zu bringen.

Durch jede Eigenart eines Materials und einer Technik aber ist das Verhalten des Künstlers, der das Material oder die Technik wählt, bestimmt.

Soweit der in ihnen liegende Verzicht auf einen bestimmten Anspruch in der oben angegebenen Weise den Genuß des Kunstwerkes bedingt, wird der Künstler auch seinerseits geflissentlich verzichten. Er wird, was die Darstellungsmittel nicht wollen, nun auch seinerseits erst recht nicht wollen. Oben sagte ich, der Künstler achte die Natur des Materials, weil seine Arbeit, soweit sie im Widerspruche damit geschehe, nichts Vollkommenes schaffen könne. Jetzt sehen wir, der Künstler schafft

damit nicht nur nichts Vollkommenes, sondern er zerstört. Dies tut er, indem er das Material verhindert, unseren Blick auf dasjenige zu lenken, was es positiv zu geben vermag. Dies heißt etwa, zwingt ein Künstler Porzellan, Majolika u. dgl., die ihrer Natur nach auf ausgeglichene und gerundete Formen dringen, zu scharfen Formen sich herzugeben, so schafft er nicht nur Unzulängliches, weckt den Eindruck zu wollen, was er doch nicht vollkommen zu leisten vermag — und „Unzulänglichkeit" ist nicht das Zurückbleiben hinter einem möglichen Ziel, sondern hinter einem solchen, das man zu erreichen beansprucht —, sondern er hält den Blick eben damit an den Formen, die diesen unvollkommen erfüllten Anspruch erheben, fest, und hindert so, daß dasjenige zur Wirkung gelange, was in solchem Material zur Wirkung kommen kann, nämlich die Form des Ganzen, oder hindert den von der Korrektheit der Bildung im Einzelnen unabhängigen Gesamteindruck.

So wird der Künstler überall, was das Material sichtbar verbietet, konsequent unangestrebt lassen. Und ebenso wird er verfahren in Ansehung der Technik. Mag insbesondere die leichte, flotte, um Korrektheit im Einzelnen unbekümmerte Form vom Material gefordert sein, wie bei der Terrakottastatuette, oder mag sie vom Künstler frei gewählt sein, in jedem Falle wird der Künstler nun nicht auch wiederum derselben entgegen arbeiten, sondern er wird die einmal gegebene Technik frei sich entfalten lassen und jeden Eindruck, daß er ihre Freiheit hemmen wolle, vermeiden. Er wird nicht etwa der Terrakottastatuette nun doch wiederum da und dort im Einzelnen die scharfe Durchbildung der Form abnötigen. Er wird, um noch einen anderen Fall zu erwähnen, bei der in Holz geschnitzten Statue der Technik des Schnitzens Freiheit lassen, wird „das Schnitzmesser sehen lassen", um eben damit die Betrachtung auf das zu lenken, was das Holz eben vermöge dieser seiner Natur entsprechenden Technik hergibt.

Die Erwähnung der Holzstatue führt mich aber nun noch zur Erwähnung eines Mißverständnisses, das an dieser Stelle sich geltend machen könnte. Es ist das Mißverständnis, daß die Sichtbarkeit der Technik als solche, in unserem Falle die

Spur des Schnitzmessers oder des Schnitzens als solches, dem Kunstwerke Wert gebe. Hiergegen ist zu sagen: Was wir sehen, wenn wir die geschnitzte Holtstatue sehen, das ist nicht das Schnitzmesser, noch auch die Tätigkeit des Schnitzens, oder allgemeiner gesagt, die Technik, sondern einzig der Erfolg, d. h. das Kunstwerk, so wie es vor uns steht. Daß aber das Holz sichtbar geschnitzt ist, die in ihm wiedergegebene Gestalt dagegen nicht, ist ein für die Holzstatue wichtiges Moment der ästhetischen Negation. Auch im speziellen Falle der Schnitztechnik aber ist das Negierte die Korrektheit im Einzelnen, der ja jede sichtbare Spur des Schnitzmessers widerspricht. Und auch hier beruht die Bedeutung dieses Momentes darauf, daß wir nun vom Einzelnen auf das Ganze und den Eindruck des Ganzen verwiesen werden. Dabei ist aber zugleich von entscheidender Bedeutung, daß wir in den Spuren des Schnitzmessers das Holz eben als Holz erkennen, d. h. als ein Material, das geschnitzt sein will, und eben damit die korrekte Wiedergabe des Darzustellenden im Einzelnen nicht „will". Auch hier wird dieser sichtbare „Wille des Materials" zu unserem eigenen Willen, d. h. wir erwarten nicht, was es nicht will, und wenden darum von selbst unseren Blick auf das Ganze und den Totaleindruck.

Anhangsweise mag hier noch ein eigenartiges künstlerisches Mittel erwähnt werden, durch welches der Bronzeplastiker die ästhetische Betrachtung vom Einzelnen weg auf das Ganze zu lenken vermag. Es ist dies der künstliche Rost oder die Patina, die wir wie zufällig in der Tiefe einer fertigen Bronzestatuette sich ansammeln sehen, während sie von den hervortretenden Teilen abgerieben ist, so daß diese blank heraustreten. Hierin liegt eine doppelte Wirkung. Einmal wirken die heraustretenden Teile ähnlich wie die das Licht reflektierenden Teile der Porzellanstatuette, d. h. es wird dadurch das Ganze für unsere Betrachtung in den wenigen Punkten zusammengefaßt und damit überhaupt zusammengefaßt. Indem die von der Patina überdeckten Teile zurücktreten, treten sie auch für die Betrachtung zurück. Das Ganze ordnet sich demgemäß jenen heraustretenden

Teilen unter, so etwa wie sich ein Vers gewissen Hauptbetonungen unterordnet. Und wie in diesem, so dient auch in unserem Falle solche Unterordnung der Totalauffassung. D. h. sie läßt das Ganze als Ganzes lebendiger werden.

Dazu kommt aber als zweites Moment der Charakter des im Einzelnen Zufälligen, der diesem sich Anhäufen der Patina in den Tiefen eignet und der diese zurücktretenden Teile als nicht völlig „ernst gemeint" charakterisiert.

Es gehört aber überhaupt in diesen Zusammenhang jede ästhetische Bedeutung des Zufälligen und der Benutzung des Zufälligen in der Kunst überhaupt. Auch hierbei ist wiederum zu betonen, daß nicht etwa die besondere Geschicklichkeit, welche der Künstler in solcher Benutzung zeigt, das Entscheidende ist, da, wie oft genug gesagt, wer das Kunstwerk sieht, nicht den Künstler und seine Geschicklichkeit sieht. Aber daß das „Zufällige" als solches erscheint, daß es den Eindruck weckt, es sei nicht eigentlich gemeint oder „gewollt", dies macht, daß auch wir es nicht eigentlich meinen, d. h. von dem Kunstwerk nicht volle Wiedergabe im Einzelnen fordern, sondern über das Einzelne in der Betrachtung mehr oder minder hinwegsehen. Je mehr aber wir dies tun, desto lebendiger wird uns dasjenige, zu dem wir dabei innerlich hingeführt werden. Und das ist auch hier wiederum das Ganze.

Besondere Bemerkung über den Maßstab.

Ein Zusatz ist aber jetzt noch zum Vorstehenden zu machen, der anknüpft an das, was oben über den Maßstab gesagt wurde. Man wird vielleicht insbesondere gegen unsere Voraussetzung, daß die Bronzedarstellung einen Hinweis auf die Unterlebensgröße in sich trage, die Denkmalsplastik ins Feld führen. Nun, dazu ist zu bemerken, daß das Denkmal, genau soweit es ein solches ist, nicht unter den künstlerischen Gesichtspunkt fällt, sondern unter den Gesichtspunkt der Pietät gegen Menschen, der Wertschätzung eines Ereignisses aus der Geschichte eines Volkes, der „Loyalität" u. dgl. Wir sollen etwa, indem wir einen Platz passieren, einer überragenden oder angeblich überragenden Persönlichkeit gedenken oder an ein bedeut-

sames Ereignis der Geschichte erinnert werden. Und dazu kommt als zweites das freilich künstlerische, aber einer ganz anderen Sphäre angehörige Interesse an der Dekoration des Platzes. Und dies beides nun erfordert eine entsprechende Größe des Denkmales. Und andererseits eignet sich für solche Denkmäler, auch um ihres Gegenstandes willen, vorzugsweise die Bronze. So ist es, weil in solchen Fällen die scharfe Silhouette in erster Linie gefordert zu sein pflegt. Und diese Forderung wiederum kann auch innerlich motiviert sein durch die bei solchen Denkmälern naturgemäße Betonung der Aktion, der charakteristischen Bewegung, des nach außen gehenden Pathos, vielleicht der deklamatorischen Haltung oder Geste, welche die in „Denkmälern" dargestellten Gestalten zu tragen pflegen. Die innerliche Bedeutung dessen, worauf in der Darstellung der Akzent liegt, würde hier in vielen Fällen einerseits zwar die Bronze, andererseits aber zugleich einen kleinen Maßstab erfordern. Das „Denkmal" aber als solches und als Dekoration des Platzes verlangt die Ersetzung der sonst künstlerisch genügenden und geforderten Größe durch die Überlebensgröße.

Neben dem Denkmal steht das Porträt, das nicht ein Denkmal für viele, sondern ein Erinnerungsmal für wenige, etwa für die Angehörigen einer Familie, sein soll. Hier müssen wir wiederholen: Der künstlerische Wert des Porträts ist einzig bestimmt durch das, was in dem Bildnis für jedermann, also auch für denjenigen liegt, der kein Interesse an der Wiedererkennung einer bekannten Person hat. Er ist bestimmt einzig durch das menschlich Bedeutsame, das aus der darzustellenden Person, völlig abgesehen davon, wer sie ist und wie sie heißt, vom Künstler herausgeholt ist. Dies nun würde wohl jedesmal durch die Kunstmittel der Malerei mit vollerer Wirkung herausgeholt werden können. Aber, verlangt nun einmal das oft recht unkünstlerische Interesse an der bestimmten Person die plastische Wiedergabe, dann wird allerdings auch hier wiederum die Bronze um der ihr eigenen Schärfe und Bestimmtheit willen das dazu vorzugsweise geeignete Material sein; freilich jedesmal um so mehr, je mehr auf dem scharfen Schnitt des Gesichtes, insbesondere der Bestimmtheit des Profils, der Akzent liegen, je

mehr also die spezifische Eigenart und Tugend der Bronze, die eben in der Schärfe der Umrisse oder der Silhouette liegt, zur Geltung kommen kann.

Die Büste.

Hier werden wir nun aber in natürlichem gedanklichem Fortschritt zugleich nach einer anderen Richtung geführt, nämlich zur Büste, und durch sie wiederum zu einem allgemeinen Prinzip, das dem Prinzip der ästhetischen Negation zur Seite steht und selbst als eine Art von Prinzip der ästhetischen Negation bezeichnet werden kann. Der Künstler überhaupt, also auch der plastische Künstler, schneidet jederzeit aus der Welt des zur Darstellung sich Darbietenden, also aus dem Welt- und Lebenszusammenhange, den er als Ganzes vor Augen hat, ein Stück heraus. Zunächst einen in sich relativ selbständigen Lebenszusammenhang, z. B. ein menschliches Individuum. Aber er schneidet dann auch wiederum innerhalb eines solchen das Stück ab, das ihm taugt oder in welchem die Bedeutung des Ganzen, von dem es ein Stück ist, sich zusammenfaßt. Es liege etwa die Bedeutung, nämlich die ästhetische Bedeutung oder Eindrucksfähigkeit eines Menschen weder in den Beinkleidern oder gar den Stiefeln, die er trägt, noch auch in der kraftvollen, elastischen Form seiner Gliedmaßen, sondern im Kopfe und der Haltung desselben und dem darin liegenden Ausdruck einer geistigen Persönlichkeit. Dann schneidet der plastische Künstler ab und bildet eine Büste, in welcher nur eben der Kopf und die Haltung desselben, also der obere Ansatz des Rumpfes, aus dem der Kopf herauswächst und auf welchem er sitzt, zur Anschauung gebracht wird.

Hier ist doch wiederum zu bedenken, daß der Künstler, indem er in solcher Weise abschneidet, nicht etwa den Menschen als einen Menschen ohne Unterkörper, Arme und Beine darstellt, sondern was er darstellt, ist der ganze Mensch, nur daß er ihn lediglich bis zu einer gewissen Grenzlinie darstellt. Und so ist es nicht nur, sondern der Künstler legt auch Gewicht darauf, daß nicht etwa der widersinnige Eindruck entstehe, es sei ein durchgeschnittener Mensch von ihm dargestellt. Und dies heißt,

der Künstler sorgt geflissentlich dafür, daß er seine Darstellung an einer Grenzlinie beendigt, die bei dem realen Vorbilde möglichst wenig als Grenzlinie erscheint, sondern möglichst unmittelbar die Zugehörigkeit des wiedergegebenen Teiles zum Gesamtkörper eindringlich macht. So wäre es unkünstlerisch, wenn etwa am Knie oder an den Ellbogen oder auch an dem Einschnitt zwischen Ober- und Unterkörper die Darstellung beendet würde. Sondern der Künstler beendet dieselbe natürlicherweise an einer Stelle, wo die Form des Körpers in gleicher Richtung, ohne Absatz und neuen Ansatz, sich weiter fortsetzt, also z. B. in der Mitte der Brust.

Wie man weiß, wird gegen diese selbstverständliche Regel jetzt mannigfach gefehlt. Die Folge ist, daß wir da und dort einer teilweisen Darstellung eines menschlichen Körpers begegnen, die zwingend den Eindruck weckt, daß da ein Mensch ohne Unterkörper zu sehen sei, ein Naturwunder nach Art der in Schaubuden öfter gesehenen „Frauen ohne Unterleib". Wir werden bei der Malerei sehen, daß das hier aufgestellte Prinzip allgemeinere Bedeutung besitzt.

Die Farbe in der Plastik.

Geflissentlich war im obigen nicht die Rede von der Farbe des rundplastischen Gebildes. Nur gelegentlich wurde die Möglichkeit der Wiedergabe der farbigen Erscheinung einer darzustellenden Gestalt gestreift.

Indem wir jetzt diese Frage der Farbe in der Plastik stellen, müssen wir aber innerhalb derselben zwei Fragen aufs bestimmteste unterscheiden, nämlich die dekorative Frage und die Frage der Darstellung.

Die Marmorstatue pflegt ihren Standort nicht irgendwo im blauen Äther zu haben. Sie pflegt auch nicht von Hand zu Hand gegeben zu werden, sondern sie hat ihren festen Standort innerhalb einer Umgebung. Wir begegnen solchen Kunstwerken freilich jetzt meist in Museen. Aber um in solchen gesammelt zu sein und ohne Zusammenhang mit ihrer Umgebung und damit sinnlos nebeneinander zu stehen, sind Statuen nicht da. Je größer aber die Statue ist, um so gewisser wird der

Zusammenhang, in welchen sie hineingehört, ein bestimmter architektonischer Zusammenhang sein. Sie füllt etwa eine Nische oder steht zwischen Säulen usw. Dann ist sie ein dekoratives Glied des architektonischen Ganzen. Und nun muß sie in den Zusammenhang, in den sie hineingehört, auch hineinzugehören scheinen oder muß wirklich in ihn hinein „gehören". Und dies heißt insbesondere auch, sie nimmt notwendig Anteil an dem farbigen Leben ihrer Umgebung.

Sie nimmt andererseits freilich ebensowohl teil an der Farblosigkeit derselben. Eine Statue stehe etwa in einer Nische an der Außenwand eines Palastes, und diese Außenwand zeige die natürliche Steinfarbe. Dann behält sie auch selbst ihre natürliche Steinfarbe.

Ist dagegen die Umgebung farbig, dann fordert die Statue gleichartige farbige Behandlung. Dabei richtet sich immer die Gleichartigkeit nach dem Grade, in welchem die Statue in die Umgebung hineingehört. Es gehört aber die Steinstatue in einer steinarchitektonischen Umgebung auch vermöge der Gleichartigkeit des Materials unmittelbar zum architektonischen Zusammenhange. Dagegen hat die Bronzestatue jederzeit gegenüber der Architektur ein selbständigeres Dasein. Sie fordert also eine minder innige Vereinheitlichung mit dem hinsichtlich seines Materials anders beschaffenen Zusammenhange. Und damit hat sie auch das Recht, bei ihrer Bronzefärbung zu bleiben.

Man beachte aber wohl: Die Färbung, von der hier die Rede ist, ist eine Färbung der Statue, d. h. der materiellen Masse, eine Färbung, durch welche etwa die Steinoberfläche der Marmorstatue mit der Steinoberfläche der umgebenden Teile in farbige Übereinstimmung gesetzt wird. Es steht ja doch eben, wenn die Statue einen Menschen darstellt, nicht der Mensch in der farbigen Umgebung und bildet damit ein Ganzes, sondern was da steht und in die Umgebung hineingehört, ist einzig die Statue, das Bildwerk. Negativ gesagt, die Farbe, um die es sich soeben handelte, hat an sich mit Wiedergabe der Farbe des darzustellenden Gegenstandes nichts zu tun.

Neben diesem Standpunkte der Betrachtung der Farbe, bei welchem die Frage lautet, in welcher Beziehung das plastische

Kunstwerk zu seiner Umgebung stehe, steht nun zunächst noch ein anderer, nicht minder dekorativer Standpunkt. Dekorieren, und zwar durch Farbe dekorieren, heißt überhaupt zweierlei, nämlich einmal: Durch Farbe das farbige Leben eines Ganzen, in welches das Dekorierende als materieller Bestandteil eintritt, belebend steigern, an einer bestimmten Stelle dasselbe individuell ausgestalten. Solche Dekoration nun findet, wie soeben gesagt, naturgemäß in dem Maße statt, als das Dekorierende in den Zusammenhang des farbig Belebten durch unmittelbaren räumlichen Zusammenhang, und zugleich vermöge seines Materials, hineingehört.

Nehmen wir nun aber an, ein plastisches Kunstwerk sei gegen seine Umgebung selbständig. Es gehöre nicht ein für allemal an eine bestimmte Stelle, sondern sei isoliert oder könne da oder dort seine Stelle finden. Es besondere sich oder charakterisiere sich als etwas Eigenes, nicht als Teil eines umfassenden Ganzen, auch durch sein Material. Auch in solchem Falle nun kann das Bildwerk Farbe fordern. Dabei denke ich aber wiederum nicht an eine Färbung, wodurch die Farbe des dargestellten Gegenstandes wiedergegeben werden soll, sondern an eine Färbung des materiellen Dinges, Statue oder Statuette genannt. Ich denke hier insbesondere an eine Färbung, durch die das Wesen des Materials zur volleren Geltung kommt. Dabei ist allerdings vorausgesetzt, daß der Natur des Kunstwerkes zufolge das Material als solches zu seinem vollen Rechte kommen dürfe, also nicht der Gedanke an das darzustellende Objekt die Betrachtung absorbiere, daß das Kunstwerk mit einem Worte nicht seinem ganzen Wesen nach auf Darstellung ziele.

Dies nun ist etwa bei der Porzellanstatuette jederzeit der Fall. Das Porzellan ist zunächst dies reizvolle, blinkende, das Licht reflektierende materielle Ding. Und dies sein materielles Wesen kann nun in der Porzellanstatuette unbeschadet des bescheidenen Darstellungszweckes, den die Porzellanstatuette hat, d. h. unbeschadet jener „Pose", die sie wiedergibt, durch Farbe zu höherer Geltung und Schönheit gebracht werden.

Dazu ist aber sogleich noch ein Zusatz erforderlich. Das

Wesen des Porzellans kommt nicht in der Farbe überhaupt, sondern in *bestimmten* Farben zur *vollen* Geltung. Dies ist, wie an anderer Stelle noch besonders betont werden wird, die lichte Farbe, die den Lichtcharakter des Porzellans, seine Eigentümlichkeit, das weiße Tageslicht zu reflektieren, nicht negiert, sondern eben durch ihr lichtes Wesen anzuerkennen scheint. Die *lichte* Porzellanfarbe, das lichte Gelb, Grün, Rosa usw., auch spärlich hinzugefügtes Gold, machen aus dem Porzellan erst das eigentümlich licht Fröhliche, das das Porzellan sein kann. Dadurch wird zugleich die darstellende Funktion der Porzellanstatuette so wenig aufgehoben, daß vielmehr eben für die Darstellung der Pose, welche die Porzellanstatuette wiedergibt, dies Fröhliche, Lichte eine steigernde Grundnote abgeben kann.

Wie gesagt, handelt es sich hier nicht um die Farbe des darzustellenden Objektes, sondern um eine Färbung des *Materials*. Zugleich *ist* aber doch die Statue oder Statuette jederzeit ein darstellendes Ding. Und so ist es naturgemäß, daß doch die Farbe, die an sich Farbe des Materials ist, mehr oder minder *zugleich* Farbe des darzustellenden *Gegenstandes* ist. Und ein gleiches gilt auch mit Rücksicht auf die Farbe, die einem statuarischen Gebilde um der Einheit mit seiner farbigen *Umgebung* willen zuteil wird. Auch hier wird die Farbe zugleich der Farbe bzw. den Farben des darzustellenden Gegenstandes sich nähern, so daß in der Farbe eine doppelte Funktion sich vereinigt. Immer ist doch, *je mehr* das Bildwerk in eine Umgebung hineingehört oder aber sein materielles Wesen die Anerkennung durch Farbe fordert, desto mehr der *Charakter* der Farbe durch den *dekorativen* Gesichtspunkt bestimmt. Damit ist aber zugleich das Umgekehrte gesagt: Je mehr das Kunstwerk *darstellendes* Kunstwerk ist und der dekorative Gesichtspunkt zurücktritt, um so mehr wird die Farbe als Farbe des darzustellenden *Gegenstandes* sich gerieren dürfen.

Je mehr aber nun das letztere stattfindet, d. h. je mehr die Statue oder Statuette auf Darstellung zielt, desto mehr besteht jederzeit die Frage zurecht, welche Bedeutung die Farbe für *dasjenige* besitzt, was in der Darstellung das eigentlich Gemeinte

ist. Und hier sieht man nun z. B.: das jugendlich schöne, kraftvolle, elastische, schwellende, blühende Leben, wie es zunächst den Gegenstand der Marmorplastik ausmacht, kommt wesentlich in der Form zum Ausdruck und hat zu Farbe wenig Beziehung. Es ist gleichgültig, ob an einem solchen Körper das Haar blond oder braun, ob die Augen blau oder schwarz, ob die Hautfarbe heller oder dunkler sei. Es sind die Formen, nicht die Farben, in welchen eine solche Gestalt ihr Wesen ausspricht. Nicht minder hat die Darstellung einer Aktion, einer inneren Konzentration des Willens auf einen Punkt, worauf die Bronzestatue vorzugsweise zielt, mit der Besonderheit der Farbe wenig zu tun. Und erst recht ist für den Ausdruck eines spezifisch seelischen Lebens, einer Stimmung etwa, die Farbe der einzelnen Teile des Körpers, wie auch der Gewandung eine gleichgültige oder relativ gleichgültige Sache. Je mehr aber es sich so verhält, um so mehr schwindet naturgemäß die Farbe des darzustellenden Gegenstandes in der Darstellung oder kommt nur als Anflug oder Andeutung zur Anerkennung. An ihre Stelle tritt schließlich die natürliche Oberflächenbeschaffenheit des Materials.

Diese ist aber dann nicht um ihrer selbst willen da. Sie kommt also in dem hier in Rede stehenden Falle nicht ohne weiteres in Betracht als dekoratives Moment, so daß sie nun als solches die farbige Belebung forderte. Dieselbe ist vielmehr unter der soeben gemachten Voraussetzung zunächst das, wodurch die Farbe des Darzustellenden negiert wird. Sie ist also an sich überhaupt nicht positiver Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, sondern sie ist vorerst nur dasjenige, was uns sagt, was von der ästhetischen Betrachtung ausgeschlossen sei. Ihre Bedeutung ist diese lediglich negative.

So ist überhaupt der Verzicht auf die Farbe des dargestellten Gegenstandes nicht gleichbedeutend mit dem Rechte der dekorativen Färbung, sondern beide haben ihre eigenen, voneinander unabhängigen Gründe. Nur dabei bleibt es, daß die Möglichkeit der dekorativen Verwendung der Farbe, wie überhaupt die Möglichkeit eines dekorativen Charakters des Bildwerkes das Zurücktreten des Darstellungszweckes desselben

voraussetzt. Dekorieren und Darstellen sind im übrigen selbstständige Funktionen, die nur auf dem Wege des Kompromisses sich vereinigen können.

Andererseits kann aber freilich auch in der plastischen Darstellung auf der Wiedergabe der farbigen Erscheinung des Darzustellenden der Akzent liegen. Damit ist zugleich gesagt, daß es sich in solcher Darstellung weder um die Wiedergabe des einfach daseienden und sich fühlenden schönen Körpers, noch um die Wiedergabe einer Aktion, noch um die Darstellung des innerlichen oder spezifisch seelischen Lebens, etwa einer der Außenwelt abgewendeten Stimmung, sondern um die Wiedergabe eines Typus handelt, zu dessen Wesen eben die Farbenfreudigkeit, das farbige Geschmücktsein oder Sichschmücken gehört, um die Wiedergabe eines Zigeuners etwa oder eines Negers oder Beduinen oder eines Repräsentanten einer bestimmten Sphäre des Volkes, die dasjenige, was sie ästhetisch bedeutet, nicht bedeutet vermöge des Flusses der Linien des Körpers oder der Gewandung, noch auch vermöge einer Aktion oder eines charakteristischen Innenlebens, sondern vermöge der Buntheit oder Harmonie ihrer farbigen Erscheinung, vermöge des Schmuckes oder der Färbung der Gewänder. Und gewiß ist ja auch dergleichen der plastischen Darstellung wert.

Damit ist aber zugleich gesagt, daß es sich bei solcher Darstellung um die Wiedergabe einer Gesamterscheinung oder eines „Gesamthabitus" handelt. Und daraus folgt, daß die volle Wiedergabe der Farbe im wesentlichen Sache der Terrakotta- und der Porzellanplastik sein wird.

Sechstes Kapitel: Besondere Gesetze der Plastik.

Gesetz der einheitlichen Abgrenzung.

Durch den Sockel bzw. den Rahmen, so wollte ich oben zu verstehen geben, sei uns aufs bestimmteste gesagt, daß da über dem Sockel bzw. da innerhalb des umschließenden Rahmens sich etwas befinde, das Träger einer ideellen Welt sei.

Damit sei auch diese ideelle Welt zu einer in sich abgeschlossenen geworden. Damit nun ist zweierlei gesagt: Diese ideelle Welt ist isoliert von allem, was nicht sie selbst ist, isoliert von allem dem, was sonst, etwa in einem anderen Kunstwerke, ein ideelles Dasein hat, oder was in die sinnliche Erscheinung eines anderen Kunstwerkes gebannt ist. Andererseits ist diese ideelle Welt insbesondere abgeschieden von jeder das Kunstwerk umgebenden materiellen Wirklichkeit.

Zu dieser materiellen Wirklichkeit nun gehören auch schon der Sockel und Rahmen selbst. Beide sind nicht Träger der ideellen Welt, sondern „Träger" des materiellen Dinges, das die ideelle Welt „trägt"; sie haben also eine lediglich materielle Funktion, ebenso wie die Gegenstände ihrer Umgebung, z. B. der Erdboden, worauf der Sockel steht, eine lediglich materielle Funktion haben. Diese Funktion ist freilich eigentümlicher Art. Es ist die Funktion, den materiellen Träger der ideellen Welt und damit diese selbst zu scheiden von der sonstigen Welt der Wirklichkeit und damit zugleich auch mit ihr zu verbinden. Aber darum bleibt diese Funktion doch durchaus eine materielle. Erst wo Rahmen und Sockel endigen, d. h. an der inneren Grenzlinie des Rahmens bzw. der oberen Grenzfläche des Sockels, beginnt das völlig Neue, der Gegenstand einer völlig neuen Betrachtung, nämlich derjenigen, die durch ein Sinnliches hindurch sieht auf das darin dargestellte Ideelle.

So selbstverständlich nun dies ist, so oft haben Künstler in diesem Punkte geirrt. Allerlei Versuche begegnen uns insbesondere in der Plastik, die ideelle Welt des Kunstwerkes in die materielle hinein fortzusetzen, also den absoluten Gegensatz beider zu leugnen.

Ich sehe etwa auf den Stufen eines Sockels eine Statue, die eine Frauengestalt darstellt, und sehe diese einen Lorbeerkranz emporhalten. Indem ich meinen Blick weiter nach oben richte, sehe ich auf dem Sockel, in der Richtung, in welche die emporgehaltene Hand der Frauengestalt weist, die Statue eines Feldherrn oder Kaisers, vielleicht zu Pferde.

Hier nun frage ich: Was will dies alles? Zunächst: Wem eigentlich wird hier der Lorbeerkranz gereicht? Ist es der Feld-

herr oder der Kaiser, dem solche Ehre erwiesen wird, oder ist es die Statue? Man wird sagen, natürlich das erstere. In der Tat verdient der Marmorblock, in dem der Feldherr oder Kaiser dargestellt ist, diese Ehre nicht. Aber der Feldherr oder Kaiser ist ja nur dargestellt, und darnach kann auch, was ihm zuliebe oder zuleide geschieht, nur dargestellt sein. Und auch die Person, die ihm etwas zuliebe oder zuleide tut, kann nur dargestellt oder, was dasselbe sagt, nur ideell vorhanden sein. Und einer und derselben ideellen Welt müßte alles das, was in solcher Weise in ideelle Beziehung zueinander gesetzt wäre, angehören, der Feldherr oder Kaiser und die Frauengestalt samt dem Lorbeerkranz.

Aber die ideelle Welt, in welcher der Feldherr sich befindet, beginnt über dem Sockel. Der Sockel dagegen samt den Stufen, die vom Erdboden zu ihm hinführen, gehört der greifbar realen Welt an. Es gehört also auch, was auf den Stufen sich befindet, dieser selben Welt an. Was auf den Stufen steht, steht darauf wirklich, ist nicht etwa als darauf stehend dargestellt. Kurz, in dieser greifbar realen Welt gibt es nur greifbar Reales. Das greifbar Reale aber, das in unserem Falle in dieser Welt vorkommt, ist nicht die dargestellte Frauengestalt, sondern es ist die Statue derselben. Eine Statue also ist es, die dem Feldherrn oder Kaiser die Verehrung darbringt. Allgemein gesagt, ein materielles und materiell wirkliches Wesen ragt und wirkt in die ideelle Welt hinein und tritt zu ihr in eine lediglich ideelle Beziehung.

Vielleicht fragt man, warum denn nicht die Stufe des Sockels, ebenso wie der Sockel selbst, als Postament für eine Statue benützt sein könne. Und dies sei hier der Fall. Und in der Statue, die auf der Sockelstufe stehe, sei eine Frau dargestellt. Und diese dargestellte Frau sei dargestellt, wie sie dem Feldherrn oder Kaiser den Lorbeerkranz darreiche. Nun dann bedenke man noch insbesondere dies: Die Gestalt reicht den Kranz von unten her. Da unten aber ist ganz gewiß nicht die Frauengestalt. Diese könnte, da sie nur dargestellt ist, auch nur in der Darstellung sich da unten befinden oder nur

als unten an einem Sockel befindlich dargestellt sein. Dann aber müßte auch der Sockel dargestellt sein.

Der Sockel ist aber materiell wirklich. Es ist also auch alles, was da unten sich befindet, es ist insbesondere dasjenige, was den Lorbeerkranz von unten her reicht, nicht ideell, sondern in physischer Wirklichkeit da. Nun dies ist eben die Statue. Oder besteht man darauf, daß nicht eine Statue, d. h. ein Marmorblock, sondern ein Mensch den Lorbeerkranz nach oben reiche, dann ist dieser Mensch doch ein steinerner oder zu Stein erstarrter Mensch. Nur von einem solchen kann man sagen, daß er leibhaftig hier unten stehe und von unten her einen Lorbeerkranz emporhalte. Und dann ist natürlich auch der Lorbeerkranz ein zu Stein erstarrter.

Betrachten wir aber die Bewegung des „Armes der Statue" — man verzeihe diese sinnlose Wortverbindung — auch noch vom entgegengesetzten Gesichtspunkte aus. Die versteinerte Frau reicht den Lorbeerkranz, so sagte ich, von unten her. Sie reicht ihn aber andererseits nach oben über den Sockel hinweg. Auf diesem Sockel nun befindet sich nicht der Feldherr oder der Kaiser, sondern die Statue desselben, d. h. der Marmorblock. Auch die größten Feldherrn und Kaiser pflegen nicht nach Analogie der alten Säulenheiligen auf Sockeln ihr Leben zu verbringen oder gar darauf zu reiten. Sondern nur Statuen stehen auf Sockeln. So reicht also in jenem Kunstwerke eine Statue einer Statue einen Lorbeerkranz, nicht einen wirklichen, sondern die plastische Darstellung eines solchen. Oder, wenn man wiederum darauf besteht, daß es hier um Menschen und Lorbeerkränze sich handle, ein versteinerter Mensch reicht einem versteinerten Feldherrn oder Kaiser einen versteinerten Lorbeerkranz.

Die Gesamtvorstellung, die ich schließlich gewinne, ist die: Aus der Menge, die auf der Straße sich bewegt und gelegentlich vielleicht auch einmal auf den Stufen jenes Sockels sich zu tun macht, tritt ein Mensch hervor, aber ein Mensch von Stein, und betritt die Stufe, um — nicht dem dargestellten Feldherrn oder Kaiser, der nun einmal nicht da oben steht, sondern der Statue desselben durch Darreichung eines steinernen

Lorbeerkranzes eine Ehre anzutun. Daß diesen Lorbeerkranz nicht die Statue, sondern höchstens der Mensch verdient, der in der da oben befindlichen Statue dargestellt ist, übersieht der steinerne Mensch in einem Akte geistiger Benommenheit, wie er einem steinernen Menschen am Ende zuzutrauen ist.

Oder ein anderer Fall: Ich sehe auf einem Kirchhof eine Frau aus Stein ein steinernes Grabmal umarmen. Ich sage eine Frau aus Stein; denn wäre die Frau nur in Stein dargestellt, dann wäre sie als das Grabmal umarmend dargestellt. Und dies hieße: Auch das Grabmal ist dargestellt. Aber das Grabmal ist ja physisch real, es ist etwa ein realer Steinobelisk. Nun, dann ist die Gestalt ebensowohl real. Es ist eine steinerne Frau. Wir lernen also hier nicht nur, daß es steinerne Frauen gibt, sondern daß auch steinerne Frauen noch um Grabmäler sich schmiegen können. Ich füge gleich hinzu: In Venedig kann man sogar marmorne Menschen trauernd in ein marmornes Grabmal wandeln sehen. Und wer auf gewisse italienische Friedhöfe sich begibt, sieht dort steinerne und bronzene Menschen der verschiedensten Art an Marmor- und Bronze-Sarkophagen, an Obelisken u. dgl. und schließlich auf der nackten Erde herumstehen, herumliegen, sich herumflegeln, — ein wahres Tollhaus angeblicher plastischer Kunst.

Wiederum ein andermal sehe ich eine kriegerische Szene dargestellt auf einem Marmorsockel und sehe dann diese Szene in der realen Welt, wiederum etwa auf den Stufen des Sockels sich fortsetzen. Steinerne Trophäen liegen darauf, die trotz ihrer offenbaren physischen Realität beanspruchen, zu der dargestellten Szene mit zu gehören, ein Sachverhalt, der nicht minder widersinnig ist, als es widersinnig wäre, wenn ich die Tür meines Schlafzimmers des Abends schließen wollte, damit nicht eine Gestalt, die im Traume mich gequält hat, wiederkomme, oder wenn ich sie öffnen wollte, damit eine gütige Fee, die mich in der vorigen Nacht im Traume besucht hat, den Weg leichter finde.

Oder ich sehe zum mindesten ein zu einer Szene oder Gestalt gehöriges, also dargestelltes, Tuch an der Kante des Sockels aufstoßen und über dasselbe sich herunter schmiegen,

oder sehe gar ein solches dargestelltes Tuch, das in der dargestellten Welt eine Gestalt umhüllt, den Sockel mit umhüllen, und was dergleichen Wahnwitz mehr ist.

In allen solchen Fällen wird die übelste Verwechslung begangen, die einem Künstler möglicherweise begegnen kann, nämlich die Verwechslung zwischen der nur ideell vorhandenen Welt des Dargestellten und der physisch wirklichen Welt des Sockels, der Sockelstufen usw. Was nur ideell ist, soll zugleich physisch real, und was physisch real ist, soll auch wiederum als ein nur ideelles angesehen werden. Das Kunstwerk fällt aus seiner Rolle, oder es taumelt zwischen seiner Rolle und der Realität, pendelt zwischen Schein und Wirklichkeit.

Alle diese Verwechslungen aber können wir bezeichnen als Verletzungen eines Prinzips, das mit selbstverständlicher Notwendigkeit aus der Natur des Kunstwerkes und insbesondere des plastischen Kunstwerkes folgt. Wir nennen dasselbe das Prinzip der einheitlichen Abgrenzung der einheitlichen ideellen Welt des Kunstwerkes von der dasselbe umgebenden physisch realen Welt. In der Plastik insbesondere bestimmt sich dasselbe näher als das Prinzip der einheitlichen Abgrenzung der ideellen Welt des plastischen Kunstwerkes von der umgebenden Realität. Und mit Bezug auf den oben zuerst erwähnten Fall kann es genauer bestimmt werden als das Prinzip der Einheitlichkeit der materiellen Grenzfläche, von welcher das plastische Kunstwerk sich erhebt. Wie man sofort sieht, entspricht diesem Prinzip in der Malerei das Prinzip der Einheitlichkeit der Umrahmung.

Gesetz der Einheit des Darstellungsmittels.

Prinzipiell gleichartig mit der hier erwähnten, weit verbreiteten Kunstsünde der Plastik, deren Weiterwucherung schließlich alle Plastik zerstören würde, ist eine weitere Kunstsünde der Plastik, der wir gleichfalls nicht selten begegnen.

Wiederum rede ich zunächst in Beispielen: Auf einem Steinsockel stehe eine Bronzestatue. Dazu hat nun die Statue alles Recht. Aber nicht nur die Statue steht, sondern auch der dargestellte Mensch steht. D. h., er ist als stehend dargestellt.

Aber wo nun steht der Mensch? Da er als stehend dargestellt ist, so muß auch der Boden, worauf er steht, mit dargestellt sein. Aber es ist kein dargestellter Boden da. Der Künstler verlangt, daß der dargestellte Mensch auf dem steinernen Sockel stehe. Dieser aber ist als Sockel, als dies physisch reale Ding, charakterisiert; also ist auch das, was darauf steht, etwas physisch Reales. Ist nun dies in Wahrheit ein Mensch, nur dann ist es ein solcher, dem das Unglück widerfuhr, zur Bronze zu erstarren.

Doch reden wir hier positiv. Gesetzt es sollte der Mensch als irgendwo stehend dargestellt sein, so gäbe es dazu nur ein einziges Mittel. Es müßte nicht nur die Gestalt, sondern auch ihr Stehen und der Boden, worauf sie steht, in dem gleichen Material dargestellt sein. Es müßte in unserem Falle der Boden gleichfalls in Bronze dargestellt sein. M. a. W. ein Bronzebildwerk, das den Menschen als auf einem Boden stehend darstellte, müßte auf einen Sockel gestellt sein, der es von der Welt der Wirklichkeit sondert. Dieser Sockel könnte aus Stein sein. Der zu dem dargestellten Menschen gehörige Boden dagegen kann nur dadurch als zu dem Menschen und nicht zum Sockel gehörig dargestellt sein, daß er mit jenem zugleich in einer und derselben Bronzemasse dargestellt ist.

Stellen wir aber diesem Beispiel gleich ein anderes zur Seite. Eine nackte Frauengestlat ist dargestellt als liegend auf einer Meereswelle. So wenigstens sagt der Katalog. In Wahrheit sehe ich eine Bronzestatuette, die sonderbarerweise auf einer Platte aus edlem Stein, wie auf einem Präsentierteller, liegt. Damit sie nicht herunterfällt, ist sie darauf irgendwie festgenietet. Diese Vorstellung wird wiederum durch die Verschiedenheit des Materials notwendig gemacht. Und ist die fragliche Vorstellung nicht notwendig, so ist sie wenigstens natürlich. Ich sehe in dem Ganzen, was ich vor Augen habe, Verschiedenes, nur äußerlich miteinander verbunden, dort Bronze, hier Stein, und diesem Verschiedenen weise ich naturgemäß eine verschiedene Bedeutung oder Funktion zu. Und dies tue ich natürlicherweise so, daß ich beides betrachte als das, als was es unmittelbar sich mir darstellt. In dem Stück geformter Bronze aber er-

kenne ich sofort eine Statuette; und diese Statuette sehe ich tatsächlich auf dem ganz anders beschaffenen Ding, das ich außer ihr sehe, d. h. auf der steinernen Platte liegen. Natürlich ist dies nicht die vom Künstler gewünschte Vorstellung. Sondern er „meint", was der Katalog sagt. Aber diese Vorstellung wäre für mich natürlich nur unter der Voraussetzung, daß ich die aus der Betrachtung der Bronzestatue gewonnene Vorstellung, daß nämlich die Formen, die ich sehe, die Bedeutung einer Darstellung haben, von selbst und mit innerer Notwendigkeit auf das weiter unten Befindliche übertrüge. Dabei wäre aber die Voraussetzung, daß ich hier wiederum Bronze sähe; denn nur an Bronzeformen hat sich diese Vorstellung bei Betrachtung der Statuette geknüpft. Daß ich dagegen da weiter unten etwas ganz anderes sehe, muß mich vielmehr verhindern, diese Übertragung zu vollziehen. Ich vollziehe also naturgemäß die komische Vorstellung, daß auf einer Steinplatte eine Bronzestatuette liege und festgenietet sei. Daß seltsamerweise die Platte oder der Präsentierteller mit Linien versehen ist, die Meereswellen „bedeuten" sollen, ändert an diesem Sachverhalt nichts.

Hiermit nun sind wir wiederum auf eine allgemeine Regel gestoßen: Die plastische Darstellung einer Gestalt fordert die Mitdarstellung des Bodens für die dargestellte Gestalt „in einem Guß", also in jedem Falle im gleichen Material.

Diese Regel aber ist wiederum nur ein Fall eines sehr viel allgemeineren Prinzips der plastischen Kunst.

Ich erwähnte schon eingangs Klingers schönes Wort, jedes Material habe seinen eigenen Geist und seine eigene Poesie. Und ich ersetzte dies bereits durch das einfacher klingende und vollständigere: Jedes Material und jede Technik schaffe bestimmte Bedingungen für das Kunstwerk und unsere Betrachtung desselben oder schaffe eine „Spielregel". Diese Bedingungen nun müssen an einem und demselben Kunstwerke, da das Kunstwerk ja eben erst durch meine Betrachtung zu diesem bestimmten und von anderen unterschiedenen Kunstwerke wird, überall dieselben sein. Die „Spielregel" muß dieselbe Spielregel bleiben. Das einheitliche Kunstwerk erfordert eine

einheitliche Betrachtung, oder wiederum mit Anlehnung an Klingers Wort: Ein einheitliches Kunstwerk muß einen einheitlichen „Geist“ oder eine einheitliche „Poesie“ atmen; dies darum, weil es eben erst durch diesen bestimmten Geist und diese bestimmte Poesie zu diesem bestimmten, von anderen unterschiedenen Kunstwerke wird. Daß aber das Kunstwerk eine einheitliche Betrachtung erfordert, dies heißt insbesondere, es fordert eine überall gleiche Weise der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Darstellung und Darzustellendem, eine überall gleiche Weise, aus dem sinnlich Gegebenen die ideelle Welt herauszunehmen. Dieser Regel aber kann das Kunstwerk nur genügen durch absolute Identität seines Materials und der bei ihm angewendeten Technik.

Das Recht dieses Prinzips, das, wie man sieht, sehr weit hinausgeht über die oben ausgesprochene Regel, leuchtet unmittelbar ein bei anderen Künsten. Ein Drama dürfte nicht zur Hälfte in einer, zur Hälfte in einer anderen Sprache geschrieben sein. Es ginge nicht an, daß in einer Radierung gewisse Teile nicht radiert, sondern in Farbe, etwa in Ölfarbe wiedergegeben wären. Gesetzt, dies wäre der Fall, so hätten wir in der Tat eine Aneinanderfügung von zwei Fetzen zweier verschiedener Kunstwerke, deren Inhalte sich gar nichts angingen.

Damit wäre aber der Widersinn einer solchen Zusammenstückung eines „Kunstwerkes“ nicht erschöpft. Obgleich wir in Wahrheit ein solches Nebeneinander von Fetzen verschiedener Kunstwerke sähen, so beanspruchte doch ein solches „Kunstwerk“ als ein einheitliches genommen zu werden; es forderte also die einheitliche Betrachtung. Übten wir aber dieselbe, dann ergäbe sich etwas gar Seltsames. Die Farbe in dem gemalten Teile des im übrigen radierten Blattes wäre Wiedergabe der Farbe eines Gegenstandes und wäre als solche gemeint. Also erschiene in dem Kunstwerke überhaupt die wahrgenommene Farbe als Farbe der dargestellten Gegenstände. Wir müßten demnach insbesondere die Farbe, die wir in den bloß radierten Teilen des Blattes wahrnähmen, gleichfalls als Farbe der dargestellten Gegenstände ansehen. Es wären vor allem etwa, so weit darin Menschen dargestellt wären, diese als papierweiße Menschen

dargestellt, außerdem vielleicht als Menschen, deren Körperoberfläche eine seltsam rauhe Textur an sich trüge. Damit aber wäre der Sinn des ganzen „Kunstwerkes“ in Widersinn verkehrt.

Was aber auf jedem anderen Kunstgebiete Widersinn ist, dies meint der Plastiker vielfach sich gestatten zu dürfen. Er tut dies, wie wir sahen, beispielsweise, wenn er es unterläßt, den in einer Statue oder Statuette mit darzustellenden Boden in dem gleichen Material zu bilden, in welchem die Statue oder Statuette im übrigen gebildet ist. Er kann dies aber auch tun in mancherlei anderen Weisen.

Einer Bronze- oder Marmorstatue etwa sind gläserne Augen eingesetzt; zugleich tragen dieselben die Farbe wirklicher Augen. Natürlich nun beurteilen wir den Glascharakter des Materials, in welchem die Augen dargestellt sind, als Wiedergabe des gläsernen Charakters wirklicher Augen, und die Farbe, die dem Glas gegeben ist, als Farbe wirklicher Augen. Jetzt nun bestehen die zwei Möglichkeiten: Entweder ich habe vor mir ein Kunstwerk, das den Namen trägt „bildnerische Darstellung eines Augenpaares“, eingesetzt in ein anderes Kunstwerk, das da heißt: „Marmor- oder Bronzedarstellung eines Menschen“, und zwar eines Menschen ohne Augen. Oder, wenn wir der Forderung des Kunstwerkes, als einheitliches betrachtet zu werden, folgen, so übertragen wir wiederum die für die Augen geltende „Spielregel“ auf den ganzen Menschen, d. h. so weit die Darstellung der Augen sich der Wirklichkeit annähert, nähern sich auch, unter Voraussetzung der einheitlichen Betrachtung, alle übrigen Teile des Kunstwerkes der Wirklichkeit, und sie tun dies in gleichem Maße. Und dies wiederum heißt: So gewiß die farbigen Glasaugen den Glascharakter und die Farbe wirklicher Augen wiedergeben, so gewiß repräsentiert der Marmor oder die Bronze der übrigen Teile einen marmornen oder bronzenen Menschen.

Es ist dasselbe, wenn etwa an einer weißen marmornen Statue der Gurt aus Bronze gebildet ist oder Bronze vortäuscht, oder, wenn an ihr das Gewand aus andersfarbigem Marmor gebildet ist u. dgl. Das Kunstwerk zerfällt dann notwendig in eine Mehrheit von solchen. Das eine Kunstwerk heißt Marmor-

statue, das andere Bronzegürtel bzw. Marmorgewand. Und jenem Kunstwerke ist dieses letztere umgehängt. Wir werden insbesondere im letzteren Falle darüber belehrt, nicht nur daß Statuen Kleider tragen, sondern auch daß sie Marmorkleider tragen. Oder, wenn wir auch hier wiederum die einheitliche Betrachtung üben, die das Kunstwerk trotz allem dem von uns beansprucht, dann verhält sich die Sache so: Die Bronze des Gürtels gibt einen Bronzegürtel, also gibt der Marmor des Körpers einen Marmorkörper wieder. Oder in dem zweiten Falle: Die gelbe Farbe des Marmors, in welchem das Gewand wiedergegeben ist, wird von uns naturgemäß interpretiert als Wiedergabe der Farbe des Gewandes. Daß wir an dem Gewande der dargestellten Gestalt diese von der Farbe des Körpers verschiedene Farbe sehen, kann für uns in der Tat nur den Sinn haben, daß diese Verschiedenheit der Farbe eine gleichartige Verschiedenheit der Farbe an dem darzustellenden Gegenstande, insbesondere der darzustellenden Person, repräsentieren solle. Nun dann ist für unseren Eindruck in gleicher Weise der weiße Marmor, der den Körper und Kopf wiedergibt, Wiedergabe eines marmorweißen, und wenn der Marmor bläulich weiß ist, Wiedergabe eines leichenhaft bläulichweißen Körpers und Kopfes. — Dies ist in der Tat der grauenvolle Eindruck, den Klingers Beethoven in jedem erzeugt, der nicht die einzelnen Teile des Kunstwerkes für sich betrachtet, sondern das Ganze als einheitliches Kunstwerk auffaßt, der außerdem nicht durch den Enthusiasmus für die vermeintlich neue Offenbarung — die in Wahrheit die Erneuerung eines alten Motivs einer primitiven oder dekadenten Kunst ist — ästhetisch blind geworden ist, oder der nicht, statt das Kunstwerk so, wie es ist, auf sich wirken zu lassen, in angeblich „philosophischen“ Reflexionen schwelgt. Die Regel, der jedes derartige Gebahren eines Künstlers zuwider läuft, ist die schon oben bezeichnete Regel der Einheitlichkeit des Geistes und der Poesie im einheitlichen Kunstwerke, oder ohne diese poetische Wendung, sie ist die Regel der Einheit in der Weise der Darstellung, in dem Kompromiß zwischen Darstellungsmittel und Dargestelltem. Kurz es ist die Regel der absoluten Einheitlichkeit des Materials und der absolut

gleichen Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit, die Regel also der Einheitlichkeit des Materials und der Technik: Ist irgendwo in einem Teil des Kunstwerkes das Material ein anderes als in anderen Teilen desselben Kunstwerkes, oder die Technik hier diese, dort jene, so sehe ich mich erst auf den einen, dann auf einen anderen Standpunkt der Betrachtung und Beurteilung des sinnlich gegebenen Kunstwerkes gestellt. Ich betrachte notwendig erst ein Stück und beurteile dasselbe, so wie es hier das Material und die Technik fordert, und betrachte dann das andere Stück und übe ihm gegenüber eine andere Weise der Beurteilung. Das Kunstwerk selbst gebietet mir dies. Es verbietet mir also mich dem Ganzen in gleicher Weise betrachtend gegenüberzustellen. Und dies heißt: es verbietet mir, das Ganze als Ganzes zu betrachten. Sofern aber das Kunstwerk für mich überhaupt erst entsteht und seinen Sinn gewinnt durch die Weise der Betrachtung und seinen einheitlichen Sinn gewinnt durch die *einheitliche* Betrachtung, entsteht für mich aus solcher zerrissenen Betrachtung kein einheitliches Kunstwerk und kein einheitlicher Sinn desselben, sondern es entsteht für mich eine Menge zusammengestückter Kunstwerke oder Torsi von solchen.

Fasse ich aber das Kunstwerk als dasjenige, was es zu sein *beansprucht*, also als ein *einheitliches*, nun dann gerate ich in die oben bezeichneten Widersinnigkeiten. Dann ergibt sich mir die Seltsamkeit der Marmorgewänder, der marmorweißen Körper u. dgl.

Vielleicht meint man, der Eindruck des inneren Widerspruches, den die Zusammensetzung des Kunstwerkes aus verschiedenen Materialien macht, schwinde, wenn man dasselbe aus weiterer Entfernung betrachte, und fordert demgemäß solche Betrachtung. In der Tat mag dann der Widerspruch sich mildern und schließlich für manchen verschwinden. Aber die Zusammensetzung aus den verschiedenen Materialien ist doch nicht *da*, um für mich zu *verschwinden*. Es soll mir, wenn ich etwa ein aus verschiedenfarbigen Marmorstücken zusammengestücktes Kunstwerk sehe, die Farbe überall erscheinen als farbiges Leuchten des *Marmors*. Ich soll also den verschieden-

farbigen Marmor als solchen erkennen. Damit nun ist eben das Kunstwerk für mich jenes zusammengestückte und in sich widerspruchsvolle Ding. Soll ich aber das Kunstwerk nicht erkennen als das, was es ist, insbesondere die verschiedenen Farben nicht als ein verschiedenfarbiges Leuchten eines verschiedenen Materials, wozu dann die Mühe?

Solche Verbindungen verschiedener Materialien und weiterhin verschiedener Techniken sind verzeihlich auf einer primitiven Stufe der Kunstentwicklung. In der entwickelten Kunst dagegen bedeuten sie einen Rückfall in Barbarei, eine Dekadenz, eine Preisgabe der Kunst im Interesse des Neuen, des Unerhörten, des Kunststückes, oder sie bedeuten, und dies ist der günstigste Fall, ein Tasten zum Zweck der Lösung eines Problems. So wird es sich in der Tat in dem Falle, auf den ich zuletzt anspielte, verhalten. Das in diesem Falle zu lösende Problem ist das Problem der Hereinnahme des vollen farbigen Lebens in die Plastik, ohne daß doch durch farbigen Überzug das Material für das Auge zerstört und sein „Geist und seine Poesie" für den unmittelbaren Eindruck getötet würde. Nun man darf am Ende denjenigen nicht schelten, der im Versuche, solche Probleme zu lösen, irrt. Wohl aber ist der zu tadeln, der nun vermeint, der Irrweg sei Offenbarung des Genius. Er ist in Wahrheit eine Offenbarung des irrenden Menschen, der im übrigen ein Genius sein mag. Und gewiß hat in dem in Rede stehenden Falle der Künstler in der Einzeldurchbildung der Teiles seines Kunstwerkes sich als solchen gezeigt. Vielleicht hat er auch, indem er groß und ungeheuer irrte, sich als einen Großen in der Kunst gezeigt. Dies hindert doch nicht, daß sein Irrtum ein großer Irrtum war.

Völlig übel beraten aber ist derjenige, der meint, die Verbindung verschiedener Materialien in einem und demselben Kunstwerk durch Berufung auf antike Barbarei, etwa auf das in der antiken Kunst vorkommende Einsetzen von Augen aus Glas oder Edelsteinen in Bronzestatuen, oder auf die antiken Goldelfenbeinstatuen rechtfertigen zu können. Barbarei hört nicht auf, Barbarei zu sein, dadurch daß sie antik ist.

Gesetz der sichtbaren Massenkontinuität.

Endlich ist in diesem Zusammenhange noch auf einen dritten Punkt hinzuweisen. Die Plastik, so sahen wir, stellt keinen anderen Raum dar als denjenigen, den die dargestellten Körper ausfüllen; sie stellt also keinen Raum dar zwischen Körpern. Sie ist demgemäß unvermögend, einen Zusammenhang oder eine Zusammengehörigkeit darzustellen, die irgendwie durch einen zwischen den Teilen des Dargestellten befindlichen Raum vermittelt wäre. Dennoch stellt sie außereinander Befindliches als räumlich zusammengehörig dar.

Hier nun aber lautet die Frage, wie sie dies könne oder durch welches Mittel sie ein Mannigfaches als räumlich Zusammengehöriges charakterisiere.

Dabei nun erinnern wir uns zunächst daran, daß die räumlichen Künste überhaupt nicht auf Wiedergabe des Räumlichen als solchen, sondern auf Darstellung des darinliegenden Lebens letzten Endes zielen. Und demgemäß zielen sie letzten Endes auch nicht auf räumliche Zusammenhänge als solche, sondern auf Lebenszusammenhänge.

So stellt die plastische Kunst schon, wenn sie einen einzelnen lebenden Körper wiedergibt, den einheitlichen Lebenszusammenhang eines Individuums dar. Sie gibt auch hier schon, indem sie die verschiedenen Teile des Körpers wiedergibt, räumlich Verschiedenes wieder. Und sie gibt dies räumlich Verschiedene als ein Zusammengehöriges. Aber diese Zusammengehörigkeit ist Zusammengehörigkeit der Träger eines einzigen Lebenszusammenhanges.

Die Einheit nun dieses Lebenszusammenhanges wird uns schon in der Wirklichkeit angezeigt durch die Kontinuität der körperlichen Masse. In dem einheitlichen Körper, in dem alle Teile eine unmittelbare Masseneinheit bilden, strömt ein einziges Leben von einem einzigen Ausgangspunkte, dem „Ich“, durch den ganzen Körper bis in die äußersten Fingerspitzen. Daß es so ist, ist Sache unseres unmittelbaren Erlebens. Und zugleich ist diese Massenkontinuität für diese unmittelbar erlebte Lebenseinheit oder Einheit eines Lebenszusammenhanges

notwendige Voraussetzung. Und demgemäß ist nun auch für die plastische Darstellung des Lebenszusammenhanges eines Individuums die Kontinuität der darstellenden Masse der notwendige sinnliche Träger.

Hier nun ist zunächst die Rede von der Darstellung eines einzelnen Individuums. Aber es verhält sich völlig analog, wenn mehrere Individuen oder wenn ein Individuum oder ein Ding als zusammengehörig dargestellt sein sollen. Auch hierbei ist jedesmal der eigentliche Gegenstand der Darstellung ein ununterbrochener Lebenszusammenhang. Diesen aber kann die Plastik nach oben Gesagtem nur darstellen als einen durch keinen zwischenliegenden Raum vermittelten, sie kann ihn also darstellen, lediglich sofern er ohne einen solchen für uns unmittelbar besteht.

Dies aber ist einzig der Fall, wenn die Gestalten dargestellt sind als unmittelbar körperlich sich berührend. Dann allein bilden sie einen unmittelbaren, durch keinen Raum vermittelten Lebenszusammenhang. Das Leben, insbesondere die Willenstätigkeit der fassenden, tragenden, haltenden Gestalt teilt sich — nicht in Wirklichkeit, aber für unseren unmittelbaren Eindruck oder unser „Gefühl" — unmittelbar dem Gefaßten, Getragenen, Gehaltenen mit. Was dem letzteren widerfährt, erscheint als unmittelbarer Ausfluß der Tätigkeit des Fassenden, Tragenden, Haltenden oder als unmittelbare Fortsetzung derselben; es wird das Leben beider Gestalten für uns zu einem einzigen vom einen zum anderen übergehenden Lebensstrome oder Lebensfluß. Zugleich gewinnen wir nur aus solcher unmittelbaren Berührung den Eindruck des vom einen Körper in den anderen unmittelbar hinübergehenden einheitlichen Lebensflusses, also den Eindruck des unmittelbaren Lebenszusammenhanges.

Diese unmittelbare Berührung der Körper und damit der Eindruck des unmittelbar von der einen zur anderen Gestalt hinüberströmenden und in sie hineinströmenden Lebens aber bringt die plastische Darstellung zum Ausdruck und kann sie nur zum Ausdruck bringen durch die Massenkontinuität, d. h. die unmittelbare Kontinuität der die einzelnen Gestalten wieder-

gebenden Massen. Diese allein schließt die Vorstellung eines zwischen die Gebilde sich eindrängenden Raumes, einer sei es auch noch so dünnen Raumschicht, aus und schließt damit die Vorstellung aus, daß die Gestalten für sich gebildet, daß also in sich abgeschlossene Lebenseinheiten wiedergegeben werden sollen. Nur sie ist darum möglicher Träger für den Gedanken des nicht in sich abgeschlossenen, sondern von der einen zur anderen Gestalt unmittelbar hinüberströmenden Lebens oder für die Darstellung eines einzigen, durch sie hindurchgehenden Lebensflusses. Indem wir die Massenteile zu einer einzigen Masse zusammenfließen sehen oder den unmittelbaren Eindruck davon haben, können wir und können wir allein den Eindruck des unmittelbaren Hinüberfließens des Lebens der einen Gestalt in die andere haben.

Ist aber der Zusammenhang oder die innere Zusammengehörigkeit zwischen verschiedenen Gestalten nur darstellbar, sofern der Zusammenhang jener unmittelbare körperliche Zusammenhang ist, d. h. sofern er in einer körperlichen Berührung besteht, so findet derselbe jederzeit auch nur statt an der Stelle, wo die unmittelbare Berührung stattfindet oder soweit er durch die an dieser Stelle stattfindende Berührung hergestellt erscheinen kann. Der dargestellte Lebenszusammenhang besteht mit anderen Worten immer nur als ein durch die bestimmte körperliche Berührung vermittelter. Reicht etwa eine Gestalt einer anderen in einer plastischen Darstellung die Hand, so besteht eine Beziehung zwischen beiden nur, soweit dieselbe durch die sich fassenden Hände hindurch vermittelt erscheinen kann. Es können aber, vermöge der besonderen Bedeutung, welche die Hände für die Beziehung zwischen verschiedenen Gestalten haben, in besonderem Maße durch das wechselseitige Sichfassen der Hände die ganzen Gestalten zueinander in lebendige Beziehung gesetzt erscheinen.

Daß aber verschiedene plastisch wiedergegebene Gestalten in solcher Weise sich berühren und durch die Berührungsstelle ein einheitlicher Lebensstrom hindurchgeht, dies vermag der Plastiker glaublich zu machen nur durch das Mittel der Massenkontinuität. Die einheitliche Masse ist der einzig

mögliche sinnliche Repräsentant der darzustellenden Lebenseinheit.

Damit nun ist die plastische Gruppendarstellung, d. h. die plastische Darstellung des Zusammen von Gestalten in enge Grenzen eingeschlossen. Gesetzt, ein Plastiker wollte Gestalten einander gegenüberstellen, ohne sie in körperliche Berührung zu bringen, und diese durch das Mittel der Massenkontinuität anschaulich zu machen, so schüfe er in Wahrheit zwei Statuen. Wäre dieselben auf eine einzige Basis gestellt, so wären eben zwei Statuen auf dieser Basis vereinigt, ohne daß doch die darin dargestellten Gestalten sich das allermindeste angingen. Und sähen wir die Gestalten einander ansehen und anlächeln, so ergebe sich der Widersinn, daß zwei Statuen sich wechselseitig ansähen und anlächelten. Da ein Sichansehen oder Anlächeln zweier räumlich voneinander getrennter Gestalten nur dargestellt sein könnte als durch den leeren Raum hindurch geschehend, so müßte, wenn dasselbe dargestellt sein sollte, auch der leere Raum mit dargestellt sein. Dies ist aber hier eben nicht der Fall. Nur zwischen den Statuen befindet sich Raum, nämlich realer Raum. Nicht die dargestellten Gestalten, sondern nur die Statuen können demnach durch den leeren Raum zueinander in Beziehung stehen, also auch sich durch ihn hindurch ansehen oder anlächeln.

Anders wenn die beiden Gestalten, wie oben vorausgesetzt, sich die Hände reichen und diese unmittelbare körperliche Beziehung durch die Massenkontinuität zum Ausdruck gebracht ist. Dann geht für unseren unmittelbaren Eindruck das gesamte Leben der einen Gestalt durch die beiden Hände auf die andere unmittelbar über. Und damit kann nun indirekt auch auf dasjenige, was im Blicke der einen Gestalt liegt, d. h. das darin liegende innere Verhalten der einen zu der anderen, in diese letztere mit hinüberströmen.

Vielleicht meint man, es könne in gleicher Weise auch genügen, wenn die beiden dargestellten Gestalten als auf einem und demselben einheitlichen Boden stehend dargestellt seien und durch die Masse, die den Boden wiedergibt, hindurch die beiden Bildwerke zu einer einheitlichen Masse vereinigt seien.

Auch dann stehen sie in körperlicher Beziehung und erscheinen demnach als zusammengehörig. Aber die innere Bewegung oder, wie ich soeben sagte, der „Lebensstrom", geht für unseren unmittelbaren Eindruck niemals von einer Gestalt durch die Füße in den Boden und durch ihn hindurch in die Füße des anderen und von da in ihren Körper, so gewiß das Sichfassen mit den Händen den Eindruck eines solchen Übergehens machen kann. Körperlicher Zusammenhang, der durch den mitdargestellten einheitlichen Boden vermittelt ist, genügt darum nicht, um verschiedene Gestalten in Beziehung zueinander zu setzen. Sondern es bleibt dabei, daß die unmittelbare Berührung der beiden Körper dazu erforderlich ist. Von diesem Standpunkte aus erscheint z. B. der „farnesische Stier" als eine Ungeheuerlichkeit. Er ist eine in Marmor und ins Große übertragene Kinderpuppenstube.

Ist aber, wie oben gesagt, die Massenkontinuität in der Plastik das Mittel und das einzige Mittel, uns den Eindruck eines einheitlichen Lebenszusammenhanges und damit überhaupt eines Zusammenhanges verschiedener Gestalten oder verschiedener Teile eines Ganzen zu vermitteln, so ist erfordert, daß dieser Massenzusammenhang überall für unseren unmittelbaren Eindruck bestehe.

Hier nun leuchtet zunächst von neuem ein, warum eine Verbindung verschiedener Materialien in der Plastik ein Ding der Unmöglichkeit ist. Solche verschiedene Materialien verbinden sich, fügen sich zueinander hinzu, setzen sich zusammen, aber sie ergeben für unseren unmittelbaren Eindruck keine Massenkontinuität.

Aber auch wo das Material durchaus das gleiche ist, kann der Eindruck der Massenkontinuität aufgehoben werden. Und auch dann zerfällt unfehlbar das plastische Kunstwerk in mehrere Kunstwerke oder Torsi von solchen. Die Massenkontinuität wird aber für den unmittelbaren Eindruck aufgehoben auch schon durch jedes scharfe Einschneiden zwischen den Teilen oder jedes entschiedene Unterschneiden. Gesetzt etwa, es wäre an der Stelle, wo in der Statue „Hermes und der Bacchusknabe" der Knabe die Hand auf die Schulter des Hermes legt,

die Hand. so wie es der Wirklichkeit entspricht, unterschnitten, so wäre nicht mehr eine Hand als auf einer Schulter liegend dargestellt, sondern es läge, wenn wir von dem zu der Hand bzw. der Schulter gehörigen Körper der Einfachheit des Ausdrucks halber hier absehen, ein Marmorkunstwerk, das eine Hand darstellte, auf einem anderen Marmorkunstwerk, das eine Schulter darstellte. Oder es läge eine steinerne Hand auf einer steinernen Schulter.

Oder ein anderes Beispiel: Ich sah einmal irgendwo ein Bildwerk, das angeblich eine Mutter darstellte, die ein Kind auf dem Schoße trägt. Aber der Teil des Bildwerkes, der das Kind darstellte, war an der Stelle des Aufliegens unterschnitten, so daß der Eindruck eines in sich abgeschlossenen Bildwerkes entstand. Jetzt ergab sich der unmittelbare Eindruck, daß die Statue eines Kindes auf der Statue einer Mutter, nämlich auf dem Teile derselben, der ihren Schoß darstellte, liege.

Hiermit nun ist ein neues Gesetz der Plastik bezeichnet. Wir formulieren dasselbe ausdrücklich als das Gesetz der sichtbaren Massenkontinuität des einheitlichen plastischen Kunstwerkes.

Dasselbe gilt natürlich auch mit Rücksicht auf das dem Körper anhängende und dasselbe umgebende Gewand, wie überhaupt mit Rücksicht auf jede Darstellung einer räumlichen Beziehung zwischen einem lebenden Individuum und einem leblosen Ding. Fehlt etwa in einer Marmorstatue, da wo das Kleid an den Körper sich anschließt oder anschmiegt, der sichtbare Zusammenhang der Marmormasse, d. h. findet hier eine Unterschneidung statt, die den Zusammenhang fürs Auge aufhebt und den Eindruck der Massenkontinuität zerstört oder erschwert, so ist in Wahrheit nicht dem Körper ein Gewand, sondern der Darstellung des Körpers die Darstellung eines Gewandes, kurz es ist ein plastisches Bildwerk einem anderen plastischen Bildwerke umgehängt. Mit anderen Worten, es entsteht derselbe Eindruck, der auch entsteht, wenn etwa ein Körper aus weißem Marmor, das Gewand dagegen aus Marmor von anderer Art, etwa aus gelblichem Marmor gebildet ist.

Wir können dies in beiden Fällen mit gleichem Rechte auch so ausdrücken: Ein Steingewand hängt um einen versteinerten Menschen.

Siebentes Kapitel: Die Flächenbildkunst.

Seitliche Grenze des Bildes. Prinzip des malerischen Herausschneidens.

Den Weg, den wir im vorstehenden bei der Betrachtung der Plastik eingeschlagen haben, können wir bei der Betrachtung der Malerei, zu welcher wir jetzt übergehen, der Hauptsache nach umkehren. Wir können insbesondere gewisse allgemeine Bemerkungen, die denjenigen entsprechen, mit denen wir unsere Betrachtung der Plastik schlossen, hier vorausnehmen.

Die Malerei stellt Raum dar und lebende Wesen und Dinge in ihm, sie stellt, genauer gesagt, jedesmal ein Stück Raum dar.

Dieser dargestellte oder ideelle Raum nun ist nach rückwärts unbegrenzt. Dagegen ist er seitlich und nach vorne, gegen den Beschauer zu, begrenzt. Dies Stück Raum aber stellt die Malerei doch nicht etwa als ein seitlich begrenztes, d. h. als für sich existierend dar, als gäbe es einen begrenzten Raum, der nicht Teil wäre des Raumes überhaupt; sondern sie stellt ihn dar als einen solchen Teil. Der dargestellte Raum ist als dem Raume überhaupt zugehörig gemeint.

Jedes Werk der Malerei, so können wir dies auch ausdrücken, stellt den Raum überhaupt dar. Aber es stellt ihn nur dar bis zu einer gewissen Grenze. Dies meine ich in demselben Sinne, in welchem ich oben sagte, der Plastiker, der eine Büste schafft, stelle nicht einen Menschen dar, der nur bis zu einer gewissen Grenze reiche, sondern es sei in ihr ein ganzer Mensch dargestellt, aber so, daß die Darstellung eine bestimmte Grenze nicht überschreitet.

Wie aber in der Plastik, so verhält es sich in der Malerei nicht nur tatsächlich so, wie ich soeben sagte, sondern der Sinn

des Kunstwerkes hängt davon ab, daß dieser wirkliche Sachverhalt auch künstlerisch anerkannt sei.

Demgemäß trägt der malende Künstler Sorge, daß der Raum oder das Stück der räumlich ausgebreiteten Welt, das er darstellt, unmittelbar als ein solches Stück erscheine, also als ein Raum, in dessen Natur es liegt, weiter zu gehen.

Dies aber kann in doppelter Weise geschehen. Die eine Möglichkeit ist diese: Die malerische Darstellung schneidet in einer bestimmten Grenzlinie scharf, plötzlich, unvermittelt ab. Aber sie tut dies so, daß der Gedanke, das Stück des Raumes, das sie darstellt, sei eben ein Stück eines Raumes, der an sich gleichartig weitergehe, nicht nur als möglich, sondern als vollkommen natürlich erscheint.

Dies heißt negativ gewendet: Der Künstler vermeidet es den Raum oder das räumlich ausgebreitete Zusammen von Gegenständen, das er darstellt, an einer Stelle zu beendigen oder abzuschließen, die einen natürlichen Grenzpunkt bezeichnet, einen Punkt also, mit dem ein Gegenstand bestimmt abschließt und ein neuer Gegenstand beginnt. Stellt etwa ein Landschafter ein bergiges Gelände dar, so beginnt er die Darstellung desselben nicht mit einer Einsenkung und endigt sie mit einer solchen, so daß eine rechts und links abgeschlossene Höhe die Bildfläche füllt, sondern er schneidet die Höhe mitten durch. Er wird in einem anderen Falle ebenso Häuser und Bäume, Wolken usw., ja selbst Menschen durchschneiden; dies alles um möglichst bestimmt den Eindruck zu erzielen, daß die Landschaft jenseits der Grenze der Darstellung ihrer Natur nach weitergehe, oder um den widersinnigen Eindruck zu vermeiden, daß die Landschaft oder das, was sie darstellt, als etwas räumlich isoliert in der Welt Vorkommendes dargestellt werden solle.

Dies heißt doch nicht etwa, der Künstler müsse jederzeit einen bestimmten Gegenstand in solcher Weise durchschneiden. Auch ohne daß dies geschieht, kann ja der wiedergegebene Raum als ununterbrochen weitergehend erscheinen. Sondern nur dies ist gefordert, daß dem an sich natürlichen Gedanken, der bis zum Rande des Bildes wiedergegebene Raum

sei ein Teil eines in gleicher Weise ununterbrochen weitergehenden, kurz er sei ein vom Künstler vollbrachter Ausschnitt aus dem einheitlichen Weltraume, nicht durch das Absetzen wiedergegebener Gegenstände oder relativ selbstständiger Teile von solchen am Rande des Bildes entgegengewirkt oder ein Hindernis bereitet werde.

Prinzip der verlaufenden Darstellung. Vordere Grenze des Bildes.

Neben diesem Prinzip, das wir kurz als das Prinzip des Herausschneidens bezeichnen, steht nun aber ein anderes Prinzip, das in anderer Weise dieselbe Wirkung erzielt; ich meine das Prinzip der verlaufenden Darstellung. Hier wird der Eindruck des stetig fortgehenden Raumes oder Zusammenhanges der räumlich ausgebreiteten Welt nicht dadurch erzielt, daß ein in sich einheitliches Ganze durchschnitten wird, sondern es wird in eigenartiger Weise der Raum jenseits der Darstellung, das Fortgehen des Raumes und damit des Wirklichkeitszusammenhanges jenseits des Dargestellten unmittelbar mit dargestellt.

Daß die Darstellung „verläuft", dies besagt, sie hat keine bestimmte oder angebbare Grenze, sie hört also nicht da auf, wo sie für die unmittelbare Wahrnehmung aufhört. Es sei etwa in einer Pastell- oder in einer Kohle- und Pastelldarstellung der Grund, den wir uns speziell als die Oberfläche einer Pappe denken wollen, nicht durchaus gedeckt, sondern die Striche seien so ausgeführt, daß sie als Striche sich unmittelbar darstellen, also so, daß zwischen ihnen der Malgrund sichtbar bleibt. Soweit nun dies letztere der Fall ist, ist der Malgrund zur Darstellung mitverwendet.

Reden wir noch bestimmter: Es sei etwa in einer nach unten zu verlaufenden Pastelldarstellung eines Kinderkopfes dieser Kopf in solcher Strichmanier ausgeführt. Dann stellen die Strichlagen einschließlich des dazwischen sichtbaren Grundes, es stellt also an seinem Teile auch der Grund diesen Kopf dar; der Grund ist, allgemein gesagt, Mitträger der Darstellung oder ist gleichfalls darstellend. Und demgemäß

erscheint nun auch der Malgrund, in welchem die Darstellung verläuft, in unserem Falle der Pappgrund, da derselbe ja der gleiche Malgrund ist innerhalb wie außerhalb der Zeichnung, im gleichen Lichte, d. h. auch dieser jenseits der Darstellung liegende Malgrund stellt dar. Da er aber keinen bestimmten Gegenstand darstellt, so erscheint er als Darsteller eines hinsichtlich seines Inhaltes unbestimmten Raumes. Das Verlaufen der Zeichnung ist demgemäß ein Sichverlieren der Darstellung in einem solchen Raume ohne bestimmten Inhalt. Dies heißt doch wiederum nicht, daß das Dargestellte als im Raume sich verlierend oder in ihm sich auflösend dargestellt wäre, sondern die Darstellung nur verliert sich im Raume. Die Darstellung des dargestellten Individuums läßt einen Teil desselben aus dem Raume überhaupt, aber ohne bestimmte Grenze, heraustreten, so etwa wie ein letzter Sonnenstrahl, der noch über eine abendliche Landschaft fällt, aus derselben, gleichfalls ohne bestimmte Grenze, einen Höhenzug oder ein Stück Wiese mit einer Hütte oder dgl. heraustreten läßt. Was wir in diesem letzteren Falle „sehen", ist nicht ausschließlich dieses Stück, sondern es ist das Ganze, dem es angehört; es ist die Landschaft, wovon der Höhenzug oder das Stück Wiese ein Teil ist; nur daß eben diese Landschaft ausschließlich an dieser Stelle aus der Unsichtbarkeit heraustritt. Daß das Wahrgenommene mit seinen Grenzen im Ganzen der Landschaft stecken bleibt, dies ist es, was uns hier dazu veranlaßt, in das, was wir sehen, das Ganze, obzwar als ein Unbestimmtes und nur Geahntes, mit hinein zu nehmen. Wir „sehen" also in dem hier in Rede stehenden Falle in gewissem Sinne mehr, als wir sehen, nämlich den weitergehenden Raum.

Nun, in analoger Weise nehmen wir auch bei jener verlaufenden Darstelluung in das, was wir dargestellt sehen, den Raum, den uns der Malgrund repräsentiert, mit hinein. Wir sehen auch hier in gleichem Sinne mehr, als wir sehen. Das Dargestellte ist für uns nicht bloß dies tatsächlich Dargestellte, sondern es ist der Raum oder die räumliche Welt, die aber, wie durch einen Lichtschimmer — den hier doch nicht, wie im obigen Falle, die Abendsonne, sondern der Künstler auf einen Teil derselben

fallen oder darüber hinstreichen läßt, an einer Stelle, doch ohne Grenze, sichtbar wird.

In diesem Sinne wird hier der Raum außerhalb des Dargestellten mitdargestellt. Er ist darin implizite enthalten. Und dies geschieht durch jenen Kunstgriff, den wir als „verlaufende Darstellung“ bezeichnen. Dieser Kunstgriff ist aber nicht ein Kunststück, sondern er ist ein wahrer Kunstgriff, d. h. ein Griff der Kunst.

Dieser Kunstgriff aber unterliegt freilich der oben schon angedeuteten Voraussetzung. Es ist dies die Voraussetzung, daß der Malgrund auch schon innerhalb der Darstellung sichtbar sei, und demgemäß auch der Grund, in welchen die Darstellung verläuft, vermöge seiner Identität mit jenem, gleichfalls als darstellend erscheine. Hierauf wird später zurückzukommen sein.

Im übrigen ist zu den beiden Arten der Mitdarstellung des Raumes außerhalb des Dargestellten, die im vorstehenden nacheinander erwähnt wurden, zu bemerken, daß sie nur für die malerische Darstellung, sofern sie eben Darstellung ist, Geltung haben. In dem Maße dagegen, als an die Stelle der Absicht der Darstellung der dekorative Charakter tritt, gelten entgegengesetzte Prinzipien. Auch davon später.

Der seitlichen Grenze des dargestellten Raumes wurde oben schon die vordere Grenze desselben gegenübergestellt. Diese Grenze ist die Bildebene. Von da aus erstreckt sich der ideelle Raum vom Beschauer hinweg. Daraus folgt, daß jede Gestalt, die so gemalt oder gezeichnet ist, daß sie aus diesem Raume nach vorne herauszuragen oder mit irgendeinem ihrer Teile herauszutreten scheint, ein Widersinn ist, ein Fallen des Künstlers aus der Rolle. Die Gestalt ist, soweit sie herausragt, dargestellt und befindet sich doch nicht im dargestellten, sondern in dem vor der Bildebene sich ausbreitenden realen Raum, in welchem unter anderem ich mich befinde. Was also dem Beschauer hier zugemutet wird, ist wiederum jene Identifikation oder Verwechslung zwischen der realen und einer nur ideellen Welt, wie sie uns schon oben in mehrfacher Form be-

gegnet ist, und die ich bereits als die sonderbarste Verwechslung bezeichnete, die einem Künstler begegnen und von ihm dem Beschauer zugemutet werden könne.

Vom Standort der Betrachtung.

Der ideelle Raum des Kunstwerkes, von dessen Grenze hier die Rede war, ist nun aber in der Flächenkunst dargestellt durch repräsentierende Symbole, die selbst nur flächenhaft sind. Um aus ihnen das darin Gemeinte heraus zu erkennen, müssen wir die Symbole deuten. Und hier entsteht nun die Frage nach dem Standort, von welchem aus diese Deutung, also die Beurteilung der gemeinten räumlichen Anordnung der Gestalten geschehe.

Hier ist nun sofort deutlich, daß dieser Standort nicht derjenige sein kann, an welchem wir zufällig stehen. Da das, was in der Tiefe ausgebreitet und angeordnet ist, von jedem anderen Standorte der Betrachtung aus sich anders ausnimmt, insbesondere die hintereinander angeordneten Gegenstände von jedem anderen Standorte aus eine andere tatsächliche Anordnung der Gegenstände repräsentieren, so wäre damit gesagt, das Bild repräsentiere gar keine bestimmte dreidimensionale Welt, insbesondere keine bestimmte Anordnung in dem dreidimensionalen Raum. In Wahrheit aber verhält es sich nicht so, sondern jedes Bild meint eine bestimmte Welt von Gegenständen, insbesondere eine bestimmte Anordnung der Gegenstände im Raume von drei Dimensionen. Jedes Bild fordert darnach auch einen bestimmten Standort seiner Betrachtung und ist nur für diesen gemalt. Und dieser Standort ist ein ein für allemal feststehender; derselbe wechselt also weder mit unserer zufälligen Stellung zum Bilde, noch mit der Stellung des Bildes zu uns.

Der fragliche Standort aber ist derjenige, den wir in der Betrachtung solcher Gegenstände, oder eines solchen Zusammen von Gegenständen, wie es das Bild darbietet oder in der Orientierung über dasselbe, falls die Gegenstände der Wirklichkeit angehörten, naturgemäß einnehmen würden. Es ist der Stand ort, von dem aus wir am bequemsten ein solches Zusammen von Gegenständen mit einem Blicke überschauen würden. Und

dies ist ein Standort dem Bilde „unmittelbar gegenüber“, ein Standort, der einer Linie angehört, die auf die Mitte desselben zuläuft und da zur Bildfläche senkrecht steht. Dabei ist die „Mitte“ des Bildes doch nicht notwendig die geometrische, sondern sie ist die dynamische Mitte, der Schwerpunkt des Bildes, die Stelle, in welcher das, was das Bild darstellt, sich zusammenzufassen, oder von welcher aus die Welt des Bildes nach den verschiedenen Richtungen sich auszubreiten scheint, von der aus uns das Rechts und Links, Oben und Unten in dem wiedergegebenen Zusammen von Objekten natürlicherweise sich bemißt. Einen solchen Standort nehmen wir bei Beurteilung des Bildes, gleichgültig, welches unser realer Standort sein mag oder wo das Bild sich befinden mag, in Gedanken ein. Wir beurteilen das im Bilde befindliche Zusammen von Gegenständen von diesem ideellen Standorte aus.

Hiergegen hat, wie man weiß, die Malerei, richtiger, es hat hiergegen dieser oder jener malende Künstler gelegentlich sich versündigt. Damit hat der Künstler jedesmal ein Kunststück oder ein Experiment an die Stelle der Kunst gesetzt. Man stellte etwa in einem oben an einer Wand befindlichen Bilde die Gestalten so dar, als ob nicht das Bild, sondern die Gestalten selbst sich da oben befänden und von unten her gesehen würden. Da wir nun tatsächlich unseren ideellen Standpunkt, d. h. den Standpunkt der Beurteilung des Bildes dem Bilde unmittelbar gegenüber nehmen, so müssen alle Gestalten und Gegenstände, die in einem solchen Bilde dargestellt sind, als nach rückwärts geneigt und nach rückwärts fallend erscheinen. Dieser Kunstirrtum ist einem Mantegna, der neue Wege suchte, zu verzeihen. Mantegna war aber zugleich Künstler genug, diesen Weg nicht festzuhalten.

Oder ein Künstler stellt in einem Deckenbilde die Gestalten so dar, als ob nicht das Bild sich an der Decke fände, sondern die Gestalten selbst, und als ob nun diese von unten gesehen würden. In Wahrheit aber findet sich doch eben nur das Bild an der Decke. Und dies ist für das Bild wohl jederzeit, nämlich der Schwierigkeit der Betrachtung und demnach der Würdigung halber, ein Unglück. Die im Bild dargestellten Ge-

stalten aber geht dieser Umstand nicht das mindeste an. Trotzdem begegnen wir immer wiederum dieser Weise der Darstellung.

Vielleicht meint man, solche Malerei „mit Untenansicht" in den Fällen rechtfertigen zu können, in denen wie bei der Darstellung einer Himmelfahrt oder irgend welcher in Wolken thronenden Gestalten, die Szene als hoch über der Erde sich abspielend gedacht sei. Aber auch in solchem Falle stellen wir uns dem Bilde in Gedanken in der oben bezeichneten Weise gegenüber und beurteilen das, was wir sehen, entsprechend. Was die Deckenbilder angeht, so können wir diesen Sachverhalt auch so bezeichnen: Wir stellen das Bild in Gedanken vertikal und stellen uns nun dem, was wir in dem Bilde sehen, in gleicher Höhe gegenüber. Die Folge ist, daß wir unter der bezeichneten Voraussetzung nicht in der Luft emporschwebende, sondern, mit den Fußsohlen zuhinterst, horizontal von uns wegschießende Gestalten sehen. Dies ist tatsächlich der Eindruck, den wir etwa bei der Betrachtung von Correggios Himmelfahrt in Parma haben.

Über Form, Farbe und Licht.

Die malerische Kunst ist, wie die plastische, Darstellung durch Wiedergabe, nämlich Wiedergabe von Elementen des Darzustellenden. Und das Wiedergegebene sind dort wie hier Farben und Formen. Diese beiden nun — müssen nicht, aber sie können in der Malerei eine ganz andere Stellung, sozusagen einen grundsätzlich anderen Daseinsgrund haben als in der Plastik. Daraus ergibt sich ein Gegensatz von zwei Gattungen der Malerei, d. h. der Flächenbildkunst, oder von zwei Stilarten derselben. Der eine „Stil" kann als der zeichnerische, der andere als der spezifisch malerische bezeichnet werden. Dabei ist freilich auch das Wort „Zeichnung" in einem besonderen, übrigens nicht ungebräuchlichen Sinne genommen, nämlich im Sinne der bestimmten Umgrenzung der dargestellten Gegenstände und der Teile derselben.

In der plastischen Darstellung ist die dargestellte Form und Farbe den Gegenständen *an sich* eigen, in der Malerei dagegen wird, je mehr in ihr der spezifisch „malerische Stil" zu

seinem Rechte kommt, um so mehr beides in gewissem Sinne erst geschaffen durch das Licht. Beide sind da, soweit sie das Licht enthüllt, und nicht da, soweit sie der Mangel des Lichts unenthüllt läßt. Sie sind freilich beide für das Denken da auch schon ohne das Licht, aber für unser Auge, also auch für die ästhetische Betrachtung, werden sie erst durch das Licht oder durch die Gnade des Lichtes ins Dasein gerufen.

Damit ist zugleich auch das Verhältnis der Form und Farbe zueinander in der Malerei des „malerischen Stils" ein anderes als in der Plastik. In dieser kommt zur Form die Farbe nur einfach und als etwas Sekundäres hinzu. In der Malerei dagegen, von der hier vorausgesetzten „malerischen" Art, ist die Farbe der Gegenstände, wobei ich unter der Farbe der Gegenstände auch das Hell und Dunkel an den Gegenständen, oder als Eigenschaft derselben, mit verstehe, das Erste. Indem das Licht die Farbe und die Grenzen zwischen Farben für mich schafft, schafft es auch für mich auch erst die Formen. Auch die Modellierung des Farbigen, durch welche dasselbe seine innere Form, d. h. seine Form innerhalb der Grenzen der Silhouette und zwischen den Grenzen, durch welche Teile der Gegenstände voneinander abgegrenzt werden, gewinnt, ist ja an sich nichts als ein Hervortretenlassen und Verhüllen oder ein relatives Hervortretenlassen und Verhüllen der Farben und dadurch erst der Formen der Gegenstände.

Diese Bedeutung des Lichtes in der Malerei nun hat man mitunter zum Widersinn gesteigert. Dies tat man immer, wenn man sich so ausdrückte, als gäbe es in der Malerei Licht und Lichtwirkungen ganz und gar ohne Gegenstände und Farben ganz und gar ohne Form. Aber das Licht existiert auch wiederum für uns, wie in der Wirklichkeit, so auch in der Malerei, nicht, d. h. es ist für uns nicht sichtbar ohne Gegenstände, auf dies es trifft und die es so oder so umspielt. Und es ist nicht dies oder jenes farbige Licht ohne die Gegenstände, welche gewisse Lichtstrahlen absorbieren, andere zurückwerfen. So sind einerseits zwar die Gegenstände und ihre Formen für uns durch das Licht geschaffen, andererseits aber eben so wohl auch wiederum das Licht durch die Gegenstände; und es

sind die Formen durch die Farben für uns ins Dasein gerufen, aber auch wiederum umgekehrt.

Dies nun scheint ein Widerspruch. Aber dieser Widerspruch löst sich eben in dem ganz eigenartigen Wesen der Malerei. Was dieselbe im Ganzen uns vergegenwärtigt, ist die Einheit und das Wechselspiel von Gegenständen und Raum, und in der Malerei der „malerischen" Art insbesondere das Wechselspiel von Gegenständen mit dem im Raume waltenden Licht. Oder richtiger und seinem eigentlichen Sinne nach bezeichnet, es ist die Einheit und das Wechselspiel des Lebens der Gegenstände und des Lebens, das im Licht liegt, oder allgemeiner gesagt, des Lebens im Raume.

In diesem Wechselspiel aber kann nun auf den einen oder den anderen der in Wechselbeziehung stehenden Faktoren das Hauptgewicht gelegt werden. Die Form und eventuell die Farbe kann in höherem Grade, und schließlich ganz und gar, so wie in der Plastik, den Gegenständen an sich eigen, d. h. nicht erst durch das Licht für uns geschaffen sein; es kann insofern die Malerei, d. h. die Flächenbildkunst, ohne daß sie doch aufhört Raumdarstellerin zu sein, d. h. die Gegenstände als im Raume befindlich und als durch ihn hindurch aufeinander bezogen darzustellen, doch zugleich mit der Plastik zusammentreffen. Andererseits kann aber auch in immer höherem Grade der Raum mit den in ihm waltenden Kräften, es kann vor allem immer mehr das Licht in ihm, den Gegenständen gegenüber zur Geltung und schließlich zur Herrschaft kommen. Es kann dies geschehen in unendlich vielen Stufen. Dabei sehen wir dann immer deutlicher Farben und Formen und Unterschiede in der Form und Farbe ins Dasein treten, wie eben das Licht sie zufällig ins Dasein treten läßt. Wir sehen weiter das Hin und Her des Lichtes zwischen den Gegenständen die Eigenfarbe der einzelnen Gegenstände modifizieren, zwischen ihnen vermitteln, sie ausgleichen. Wir sehen gar eine Eigenfarbe des Lichtes, einen goldenen oder rötlichen oder grünlichen „Ton" die Farbe der Gegenstände verhüllen und sie schließlich in sich ganz und gar verschlingen. Andererseits lösen sich die Formen in Luft und Licht oder im Halbdunkel des Raumes, die Umrißlinie und

die Bildung des Einzelnen im Inneren zergeht; das Licht läßt zuletzt nur noch diesen oder jenen Teil eines Gegenstandes, den es zufällig streift oder in dem zufällig seine verlorenen Strahlen sich sammeln, ohne Grenzen hervorschimmern, während anderes in völliges Dunkel gehüllt erscheint.

Arten der ästhetischen Negation in der Malerei.

Mit allem dem nun vollbringt der Raum oder vollbringen die in ihm waltenden Kräfte der Luft und des Lichtes eine Art der Negation. Dies ist indessen nicht die Negation in dem Sinne, in welchem wir bei der Plastik von ästhetischer Negation redeten, d. h. es ist nicht Entwirklichung. So gewiß der Plastiker, der der Bronzestatue ihre Bronzefarbe läßt, nicht den dargestellten Menschen als bronzefarbig darstellt, so gewiß stellt der Maler, indem er etwa eine Gestalt ins Halbdunkel zurücktreten läßt, diese Gestalt allerdings als ins Halbdunkel tretend und darin relativ sich verlierend dar. Hiermit ist aber zugleich die Eigenart dieser Negation positiv bestimmt: D. h. die Negation, von der hier die Rede ist, ist nicht wie diejenige, von der bei der Plastik die Rede war, eine Negation durch technische Mittel, sondern sie ist eine solche durch gegenständliche Motive. Kurz, sie ist eine der Wirklichkeit abgelauschte ästhetische Negation. Dennoch wird auch in ihr negiert. Was aber hier negiert wird, oder genauer, mehr oder minder negiert wird, ist das Einzelne. Wiederum wird dabei nicht das Einzelne an sich negiert, sondern sein Dasein für den Beschauer, d. h. es wird der Anspruch, den das Einzelne als Einzelnes oder in seiner gesonderten Erscheinung erhebt oder erheben würde, herabgemindert.

Diese Herabminderung schließt aber zugleich eine Vereinheitlichung in sich. Ja, alle solche der Wirklichkeit abgelauschten Mittel der Negation sind zunächst Mittel der Vereinheitlichung. Weil sie dies sind, darum kann das Einzelne durch sie relativ negiert werden, d. h. kann das Einzelne relativ seine eigene Bedeutung als dies Einzelne verlieren. Es verliert sie, indem es in das Ganze eingeht und damit zugleich in ihm relativ aufgeht. Das Ganze aber, in welches das Einzelne ein-

geht und das dadurch selbst zu immer höherer Bedeutung erhoben wird, ist schließlich der Raum.

Dieser Negation, die der Malerei spezifisch eigen ist, stellte ich nun soeben die Negation von der Art, wie wir sie bei der Betrachtung der Plastik kennen gelernt haben, gegenüber, d. h. die Negation, in welcher durch Material und Technik das Dargestellte eines Teiles dessen entkleidet wird, was ihm in der Wirklichkeit zukommt. Wir nannten dieselbe oben schon „Negation durch technische Mittel" und bezeichneten sie andererseits ausdrücklich als Mittel der Entwirklichung. Indessen auch diese Mittel der Negation fehlen, wie wir schon wissen, in der Malerei nicht. Und auch sie haben in der Malerei zugleich vereinheitlichende Wirkung.

Das erste und oberste Mittel dieser Negation ist uns schon begegnet. Es ist die Flächenhaftigkeit. Diese steht zur Wirklichkeit, die ja nach drei Dimensionen sich ausbreitet, im Gegensatz. Zugleich aber repräsentiert die Fläche den dreidimensionalen Raum. Und schon diese Fläche vereinheitlicht durch ihre eigene Einheitlichkeit die dargestellten Gegenstände Sie vereinheitlicht sie in dem einen Raum, den sie repräsentiert.

Neben diesem Mittel der ästhetischen Negation stehen aber andere mit gleichartiger Wirkung. Es gehört hierher schon die überall gleiche Oberfläche der auf den Malgrund aufgetragenen Masse der Ölfarbe, des Pastells usw. mit ihrer gleichmäßigen Oberflächenstruktur, ihrer einheitlichen Weise zum Lichte sich zu verhalten, ihrer Stumpfheit oder Weichheit, ihrem Glanze oder Schimmer, vielleicht ihrem durchscheinenden Wesen. Die entwirklichende und zugleich vereinheitlichende Kraft dieser Faktoren steigert der Firnisüberzug, wo er sich findet, und schließlich ein über das Bild gedecktes Glas mit seinem wirklichkeitsfremden und einheitlichen weißlichen oder auch grünlichen Lichtschimmer. Auch Firnisüberzug und Glasdecke sind ja nicht etwa nur Schutzmittel, sondern beide machen zugleich aus dem Bilde, das sie überdecken, für das Auge etwas anderes, nämlich etwas eigentümlich der Wirklichkeit Entrücktes und zugleich Einheitliches. Darum besteht mit Rücksicht auf sie jederzeit die künstlerische Frage, ob das Bild diese bestimmte

Art der Entwirklichung und zugleich Vereinheitlichung erlaube beziehungsweise fordere.

Hier werden wir aber an das erinnert, was über die Oberfläche des plastischen Kunstwerkes ehemals gesagt wurde. Dieser schrieben wir eine doppelte Funktion zu oder betrachteten ihre Funktion nach zwei Richtungen. Wir sprachen von einer „Haut“ des plastischen Kunstwerkes und sagten von dieser, sie schließe gleichzeitig ab und vereinheitliche. Oder richtiger, indem die Haut das plastische Kunstwerk im ganzen überziehe und dasselbe von allem außer ihm isoliere, fasse sie dasselbe zugleich in sich selbst zur Einheit zusammen.

Nun diese doppelte Funktion könnte man auch der Oberfläche des Bildes, insbesondere seiner Firnis- oder Glasdecke zuschreiben. Doch ist auch in diesem Punkt wiederum ein Unterschied zwischen Plastik und Malerei. Was in der letzteren auf den Malgrund aufgetragen wird, ist nicht so wie die Masse, aus welcher das plastische Kunstwerk gebildet wird, in Gefahr, als ein Stück eines materiellen Wirklichkeitszusammenhanges zu erscheinen. Es bedarf darum nicht in gleicher Weise der besonderen und diesen Wirklichkeitszusammenhang aufhebenden „Haut“, wodurch die künstlerisch geformte Masse zu dem eigenartigen, einer völlig neuen Welt angehörigen „Individuum“ gemacht wird. Um so wichtiger ist in der Malerei die vereinheitlichende Kraft des Überzuges oder des Glases und schon die vereinheitlichende Kraft der gleichartigen Oberflächenstruktur der farbigen Masse.

Die „gegenständlichen“ Mittel der ästhetischen Negation bezeichnete ich oben von vornherein als Mittel der Vereinheitlichung. Sie waren uns Mittel der Herabsetzung des Einzelnen in seiner Einzelbedeutung und damit, positiv gesagt, Mittel, den Raum dem Einzelnen gegenüber zur Geltung zu bringen. Nach dem soeben Gesagten sind aber auch die „technischen“ Mittel der „Entwirklichung“ des Einzelnen schließlich Mittel der Vereinheitlichung und der Unterordnung unter das Ganze, dessen allgemeiner Name „Raum“ heißt. Sie sind also auch Mittel, das Einzelne dem Raume unterzuordnen und ihm seine Bedeutung und seinen Anspruch als Einzelnes relativ zu nehmen.

Hiermit nun scheinen die technischen und die gegenständlichen Mittel der Negation in der Malerei einander völlig gleichgestellt. In Wahrheit ist damit doch der Unterschied beider Mittel der ästhetischen Negation nicht aufgehoben. Es bleibt nun einmal etwas grundsätzlich anderes, ob im Kunstwerke zur Wiedergabe der Wirklichkeit etwas hinzutritt, das der Wirklichkeit fremd ist, oder ob das Dargestellte in ein objektives, d. h. auch der Wirklichkeit nicht fremdes vereinheitlichendes Medium hineingesetzt und dadurch seiner Einzelheit mehr oder minder entkleidet ist. Es bleibt trotz jener Übereinstimmung der Gegensatz in Geltung, der darin besteht, daß die „technischen" Mittel der Negation überhaupt negieren, d. h. entwirklichen, die gegenständlichen Mittel der Negation dagegen nur das Einzelne „entwirklichen", nämlich in dem Sinne, daß sie ihm mehr oder minder seinen Anspruch als Einzelnes nehmen. Immerhin bleibt auch das Gemeinsame beider: Beide vereinheitlichen.

Wir können aber diese gleichartige Funktion beider auch noch in anderer Weise betonen. Jene Entwirklichung, welche die technischen Mittel vollbringen, nannte ich früher schon eine Idealisierung oder Steigerung des Charakters der ästhetischen Idealität. Nun, Vereinheitlichung im Raume ist gleichfalls eine Art der Idealisierung, obzwar in einem besonderen Sinne. Den Körpern steht der Raum mit den in ihm waltenden Kräften, Luft und Licht, als das Unkörperliche, nicht mehr in gleicher Weise greifbar Materielle gegenüber. Er hat im Vergleich zu diesem eine Art der „Idealität", nicht der Idealität im Gegensatze zur Wirklichkeit, aber eben im Gegensatze zu jener greifbaren Körperhaftigkeit. Indem also die „gegenständlichen" Mittel die Negation des Einzelnen direkt, und die „technischen" Mittel der Negation oder die Mittel der „Entwirklichung" indirekt, die Dinge der Herrschaft des Raumes unterwerfen, entmaterialisieren sie oder idealisieren sie im Sinne der Entmaterialisierung. Die Entwirklichung aber ist eine Idealisierung in einem doppelten Sinne. Nämlich einerseits im Sinne der Entwirklichung und andererseits im Sinne der Entmaterialisierung. Daß die Idealisierung in diesem zweiten Sinne zugleich

eine Idealisierung ist in einem dritten, nämlich im Sinne der Verinnerlichung, werden wir später sehen.

Schließlich könnte man von den „technischen" und den „gegenständlichen" Mitteln der Negation ein Mittel der Negation unterscheiden, das in gewisser Weise zwischen beiden in der Mitte steht. Ich meine die Verkleinerung des Maßstabes. Sie ist, wie früher schon betont, Sache der Darstellung und nicht des Dargestellten. So gewiß der Maler, der seine Gestalten von Licht umflossen sein oder sie ins Dunkle zurücktreten läßt, sie als von Licht umflossen und als ins Dunkle zurücktretend darstellt, so gewiß stellt er, was er in kleinerem Maßstabe darstellt, nicht als in diesem kleinen Maßstabe existierend dar. Dennoch gibt es etwas, was dieser Verkleinerung des Maßstabes in der Welt der Wirklichkeit entspricht. Das ist die Verkleinerung des Gesichtbildes, wenn wir Gegenstände aus weiterer Ferne betrachten.

Indem wir dies tun, ermöglichen oder erleichtern wir uns zugleich die Zusammenfassung der Gegenstände zu einer räumlichen und weiterhin zu einer Lebenseinheit. Nun eben solche kleinere Gesichtsbilder gibt der Künstler zu gleichem Zweck. — Damit ist nun aber schon gesagt, daß auch dieser negierende Faktor der Vereinheitlichung dient und damit den einheitlichen Raum zur volleren Bedeutung erhebt.

Ästhetische Negation und Dargestelltes.

Die besondere Idealität der malerischen Darstellung, die aus dem oben Gesagten sich ergibt, hat nun aber in doppelter Richtung Bedeutung für die Beantwortung der Frage, was in der Kunst der Malerei wiedergegeben oder dargestellt werden könne. Einmal kann das in der malerischen Darstellung Entwirklichte oder Entmaterialisierte andererseits wiederum in besonderem Maße der Wirklichkeit sich nähern. Die plastische Darstellung ist, so sagte ich früher, innerhalb der bildenden Künste die realistischste. Eben darum fordert sie in einem besonderen Sinne die Idealität des Dargestellten, d. h. sie fordert, daß die Gestalten, die in ihrer ganzen dreidimensionalen Erscheinung und losgelöst vom Raume, also durchaus für sich,

vor uns hingestellt sind, nun auch dieser Art der Darstellung würdig seien, d. h. daß sie in sich selbst höchste Bedeutung haben. Hiervon nun gilt in der Malerei das Umgekehrte. Die malerische Darstellung ist von vornherein in höherem Maße idealistisch, sie ist es schon dadurch, daß sie die Gegenstände nicht für sich und nicht in ihrer ganzen dreidimensionalen Daseinsweise wiedergibt, sondern auf der Fläche und eben damit als Teil des Raumes. Eben darum aber erlaubt sie nun auch wiederum die höchste Realistik oder kann sie die höchste Wirklichkeitstreue anstreben. Sie erlaubt etwa die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Oberfläche der Haut, des Leuchtens des Fleisches, des Glanzes der Haare, des innerlichen Leuchtens der Augen, auch die getreue Wiedergabe des stofflichen Charakters der leblosen Dinge, der Seide, des Samtes, des Marmors usw., lauter Dinge, die der Plastik versagt sind.

Daß es aber so ist, dies hindert doch nicht, daß die entwirklichenden Faktoren an sich eben entwirklichen. Und damit setzen sie auch wiederum der Darstellung Grenzen, d. h. sie bestimmen, was in einem gegebenen Falle darzustellen oder in den ideellen Inhalt des Kunstwerkes aufzunehmen sei und was nicht, und was für Elemente, Seiten, Züge an irgendeinem an sich darstellbaren Lebenszusammenhange der Künstler natürlicherweise auswähle und welche er in seiner Darstellung zur Seite lasse.

Hier denke ich wiederum zunächst an die technischen Faktoren der Negation. Aber eine gleichartige Bedeutung haben auch hier wieder die gegenständlichen Faktoren der ästhetischen Negation, die das Einzelne vereinheitlichen und damit zugleich in seiner Einzelbedeutung herabsetzen. Auch sie bestimmen, was darzustellen sei. Beides faßt sich zusammen in der Einsicht, daß wie in der Plastik, so auch in der Malerei eine natürliche Wechselbeziehung und wechselseitige Abhängigkeitsbeziehung bestehe zwischen den dargestellten Gegenständen oder dargestellten Zügen derselben einerseits und den Darstellungsmitteln, insbesondere den in ihnen liegenden Momenten der ästhetischen Negation, andererseits.

Gegenstand der malerischen Darstellung, so sagte ich, sei

in jedem Falle ein Ineinander des Einzelnen und des Raumes. Hierbei könne aber auf das Einzelne oder den Raum der Nachdruck gelegt werden. Daraus nun ergeben sich zunächst entgegengesetzte Weisen der malerischen Darstellung, die doch stetig ineinander übergehen. Auch das, was den idealen Gegenstand der plastischen Darstellung ausmacht, die Einzelgestalt die für sich als diejenige, die sie an sich ist, höchste Bedeutung beansprucht, kann malerisch dargestellt werden. Und dies ist auch hier der „ideale", schöne, jugendliche Mensch in seiner unbekleideten Herrlichkeit. Ein solcher aber fordert auch in der Flächenkunst zunächst zur vollen lebensgroßen Darstellung und zur reinen Wiedergabe seiner Form im ganzen und im einzelnen, zur scharfen Umgrenzung und korrekten Modellierung aller seiner Teile auf. Und überragt diese menschliche Erscheinung hinsichtlich der Kraft, Größe, Fülle nicht des geistigen, sondern des körperlichen Lebens das gemeine menschliche Maß, so scheint auch hier die Überlebensgröße der natürliche Maßstab.

Bei allem dem aber ist zu bedenken, daß in der Malerei doch niemals der einzelne Gegenstand, und sei es die herrlichste Menschengestalt, für sich allein absolute Bedeutung beansprucht. Mag sein eigenes ästhetisches Gewicht noch so groß sein, immer ist er im Raume und ist damit ein Teil des Raumes geworden. Und er ist dies in besonders eindrucksvoller Weise, wenn die lebendigen Kräfte des Raumes, insbesondere die des Lichtes, ihm erst sein Dasein für uns geben. Die Einordnung aber der Gestalten in den Raum und eventuell die besonderen Träger des Raumlebens, die jederzeit eine relative Unterordnung ist, vermindert wiederum den Maßstab, so daß wir insbesondere sagen dürfen: Dasselbe, was in der Plastik einen bestimmten, etwa überlebensgroßen Maßstab erfordert, erfordert und erträgt in der Malerei einen ebenso großen Maßstab nicht. Der Grund ist, daß der Gegenstand in Wahrheit eben hier nicht „derselbe" ist. Er ist in der Malerei nicht der Gegenstand schlechtweg, sondern er ist der Gegenstand im Raume.

Hier war vorausgesetzt, daß es sich um die Darstellung

einer einzelnen Gestalt handle. Nehmen wir aber jetzt weiter an, es seien Menschen in größerer oder geringerer Anzahl zusammen, oder es seien Menschen mit Dingen zusammen, d. h. sie seien so dargestellt. Dann ist zu bedenken: Schon indem sie im selben Raume vereinigt sind, treten dieselben zueinander in Wechselbeziehung. Vielleicht besteht diese zunächst in nichts anderem als darin, daß sie im selben Raume leben und atmen. Dann entsteht das bloße oder eigentliche Gruppenbild, oder es entsteht das Bild, das eine Person nur eben als in der Umgebung von Dingen befindlich darstellt, ohne daß dieselbe doch gegen die Dinge tätig oder irgendwie ausdrücklich darauf bezogen wäre. Nun, auch hier kann die einzelne Gestalt in ihrer körperlichen Gesamterscheinung und in den einzelnen Teilen derselben noch höchste Bedeutung haben. Dann hat sie wiederum an sich ein Anrecht auf selbständige Herausgestaltung und Isolierung durch die korrekte Sauberkeit der Umrisse und der Herausmodellierung ihrer Körperlichkeit in allen ihren Teilen und in ihrer ganzen Größe und Fülle. Aber immerhin ist dies Anrecht schon durch solches einfaches gleichzeitiges Dasein in demselben Raume weiter vermindert.

Von solchem bloßen Zusammen im Raume ist dann weiter wohl zu unterscheiden die Zusammenfassung der Gestalten oder der Gestalten und Dinge, die sich uns ergibt aus der ausdrücklichen und ev. aktiv wollenden Beziehung derselben aufeinander, etwa in einer historischen oder mythologischen Szene. Hier sind nicht mehr die Gestalten und Dinge, sondern es ist eben diese ausdrückliche Beziehung das Entscheidende. Aber auch ihr Träger ist der Raum. Durch den Raum hindurch geschehen ja solche Beziehungen. Nun, damit sind wiederum die Gestalten und Dinge dem Raume untergeordnet. Wird diese Unterordnung zugleich zur Unterordnung unter eine Gestalt, in welcher nun wiederum das Ganze, insbesondere das gesamte Geschehen in dem Raume, sich zusammenfaßt, so kann diese Gestalt dadurch auch in ihrer sinnlichen Erscheinung wiederum höchste Bedeutung gewinnen und darum fordern, daß sie in ihrer vollen Körperlichkeit, also auch in ihrer vollen Größe heraustrete. Und dann fordern auch die anderen Gestalten den gleichen Maßstab. So entsteht

etwa das große Historienbild. Aber diese Zusammenfassung vollzieht sich eben doch wiederum im Raume. Und daraus ergibt sich auch hier zunächst für die Größe des Maßstabes eine Grenze.

Und denken wir nun gar die innerlichen, vor allem die geistigen und gemütlichen Beziehungen der Personen zueinander und zu den Dingen als das Entscheidende. Jetzt ist nicht mehr die Rede von einem vollen und in sich abgegrenzten Heraustreten der einzelnen Gestalt. In diesen innerlichen Beziehungen verliert das Einzelne als solches, und es verliert insbesondere das Einzelne in seiner körperlichen Lebensfülle und abgegrenzten sinnlichen Erscheinung relativ seine Bedeutung. Um so übermächtiger wird hier der Raum als Träger dieser Beziehungen und die Stimmung im Raume, zu welcher eben jene Beziehungen und das Hin- und Herweben derselben sich verdichten.

Dabei kann es insbesondere geschehen, daß die Farbe der Gegenstände mehr und mehr bedeutungslos und demnach überdeckt wird von dem Tone, dem Kolorit, in welchem jenes Innerliche des Raumes, die so oder so geartete „Stimmung", in unmittelbarster Weise sich ausspricht. Ebenso kann die Reinheit der Form im einzelnen ihre Bedeutung verlieren und eine um die Form im einzelnen scheinbar unbekümmerte Formgebung, eine leichte, „flotte" Formgebung, an die Stelle treten. Alle solche Momente der relativen Bedeutungslosigkeit des Einzelnen als solchen bedingen aber ihrerseits wiederum eine Minderung des Maßstabes. — Hiermit sind wir, wie man sieht, beispielsweise in die Sphäre des Genrebildes und der Landschaft gelangt.

Und schließlich kann speziell die Farbe gegenüber demjenigen, was den eigentlichen Sinn des Kunstwerkes ausmacht, so bedeutungslos werden, daß auch in der Darstellung die Farbe der einzelnen Gegenstände ganz und gar schwindet und der Raum und die von Luft und Licht getragene Stimmung zur unbedingten Herrschaft kommen.

Die Formgebung und der Ausdruck des spezifisch Seelischen.

Wie zur Farbe, so sagte ich, so können die innerlichen, gemütlichen und geistigen Beziehungen auch gleichgültig sein

gegen die Form der Gegenstände im einzelnen oder gegen ihre korrekte Durchbildung im einzelnen. Damit greife die scheinbar nur so „hingeworfene“, die Gleichgültigkeit gegen die Korrektheit im einzelnen geflissentlich zur Schau tragende, leichte, „flotte“ Formgebung Platz. Von solcher Art der Formgebung nun war schon bei der Plastik die Rede. Hier aber, bei der Malerei, gewinnt diese Weise der Darstellung noch einen besonderen Sinn. Zunächst betone ich das Selbstverständliche, daß hier natürlich nicht die Rede ist von tatsächlicher Unbekümmertheit um die Form im einzelnen, sondern von dem Schein oder Eindruck derselben. Vielleicht ist bei solcher Technik die höchste Sicherheit in der Formgebung vorausgesetzt, die volle Herrschaft darüber. In der Tat kann nur, wer diese besitzt, mit den Formen frei im einzelnen zu spielen scheinen. In diesem Punkte zunächst verhält es sich mit der Unbekümmertheit um die Herausarbeitung der Form im einzelnen in der Malerei ebenso wie in der Plastik.

Aber auch das andere, was ehemals bei der Betrachtung der um das Einzelne scheinbar unbekümmerten plastischen Formgebung gesagt wurde, tritt hier, und zwar in besonderer Weise, in Geltung. Es ist dies: Daß auch dieser Eindruck der Freiheit und Leichtigkeit in der Formgebung nicht um seiner selbst willen da ist, sondern weil wir dadurch hingeführt werden auf dasjenige, was jenseits dieser einzelnen Form liegt. Dies aber ist in der Malerei vor allem jenes „Seelische“ und „Geistige“.

Daß nun jener Eindruck der Unbekümmertheit um die korrekte Bildung der Form im einzelnen in der Malerei uns zum Seelischen und Geistigen hinführen kann, dies liegt an der besonderen Weise, wie wir des spezifisch Seelischen in einem Individuum inne werden, oder in der besonderen Art der „Einfühlung“, die hier stattfindet.

Kraft, Gesundheit, Geschmeidigkeit des körperlichen Lebens, auch die körperliche oder durch den Körper vermittelte Willenstätigkeit „liegt“ in den körperlichen Formen. Ebenso nun „liegt“ auch in den Zügen des Gesichtes, den Linien um Auge und Mund etwa, oder in einer Gesamthaltung des Körpers, das Seelische, das darin zu liegen vermag, etwa stille Freude,

Kummer, Mitleid. Aber dies „Liegen“ besagt in beiden Fällen doch auch wiederum Verschiedenes. Die körperliche Kraft durchströmt unmittelbar die Formen, welche diese Kraft kundgeben. Indem wir die Linien und Formen und ihren Verlauf sehen und dem, was wir sehen, nachgehen, vermeinen wir unmittelbar in ihnen das körperliche Leben mitzusehen, oder in ihnen zu verspüren. Und indem wir — nicht den ruhenden Formen, wohl aber der Richtung einer Bewegung, der Richtung des ausgestreckten Armes etwa oder auch des vorwärtsgewendeten Kopfes und Blickes oder der Haltung des Gesamtkörpers betrachtend folgen, meinen wir darin unmittelbar einen Willen zu lesen, der auf eine Handlung oder einen Punkt der Außenwelt zielt, oder in welchem eine innere Bewegung, ein Gefühl des Stolzes etwa, in den Körper hineinströmt.

Anders nun steht es mit dem Ausdruck des spezifisch Innerlichen, des in sich beschlossenen seelischen und geistigen Lebens. Die Linien und Formen, etwa um Auge und Mund, die ihm zum Ausdruck dienen, sind nicht unmittelbar von dem Gefühl der stillen Freude, des Kummers, der Schwermut oder von der inneren Arbeit des Denkens, Grübelns, Sinnens usw. durchströmt, so wie die Formen der Armmuskulatur unmittelbar durchströmt sind von Kraft und Wille. Jenes Seelische liegt in solchen Formen und „liegt“ doch wiederum nicht darin, sondern liegt jenseits derselben oder liegt dahinter. Nicht, indem wir den Linien betrachtend folgen und in ihrer Betrachtung aufgehen, sondern indem wir in unsagbarer Weise durch sie hindurchsehen, wird uns dies Innerliche zuteil. Auch dies „Hindurchsehen“ ist freilich ein Sehen, aber nicht, um bei dem unmittelbaren Gesehenen zu bleiben, sondern um weiter zu gehen, und damit von jenen Linien und Formen auch wiederum hinwegzusehen. Es ist ein Blicken in weitere Ferne, richtiger ein Blicken in eine Tiefe, nämlich eben in die Tiefe des spezifisch Seelischen und Geistigen.

Dies ist das Besondere des „Ausdruckes des spezifisch Seelischen und Geistigen“ im Vergleich zum Ausdrucke des körperlichen Lebens und der in den Körper hinüberströmenden inneren Kraft oder des auf körperliche Tätigkeit zielenden bzw.

durch den Körper vermittelten Wollens. Die den Körper durchströmende Kraft, Gesundheit, Willenstätigkeit hat, so scheint es uns, ihren Ort in dem, was wir sehen; ihr Gebundensein an die körperlichen Formen erscheint als ein unmittelbar räumliches Gebundensein. Das spezifisch Seelische oder Geistige dagegen, das Gefühls- und Stimmungsleben, ebenso das spezifische Leben des Intellektes ist freilich auch an körperliche Formen gebunden. Aber es ist, je mehr es den Charakter der in sich geschlossenen „Innerlichkeit" hat, um so mehr daran eigentümlich ortlos gebunden.

Dies ist wohl immer mitgemeint, wenn man das Auge den „Spiegel der Seele" nennt. Wir sind uns, so scheint mir, wohl bewußt, daß nicht in gleichem Sinne in den körperlichen Formen die Kraft und Gesundheit des Körpers sich „spiegelt". Was in den körperlichen Formen selbst unmittelbar mitgegeben scheint, und das ist eben das körperliche Leben, braucht sich nicht erst darin zu „spiegeln". Und noch deutlicher geben wir den gleichen Sachverhalt durch einen anderen Unterschied, den schon die gewöhnliche Rede macht, zu erkennen. Weil wir in den körperlichen Formen die Kraft, in ihren Veränderungen den bewegenden Willen unmittelbar zu sehen meinen, darum nennen wir unbedenklich diese Formen selbst kräftig oder sich bewegend. Dagegen sagen wir von den Formen des Auges oder seiner Umgebung, die uns Trauer künden, nicht, diese Formen seien traurige Formen. Sondern traurig ist hier der Mensch, das Ich, das „hinter" dem Auge sich fühlt. Und sagen wir, der Blick sei traurig, dann tun wir dies, weil in ihm oder durch dasselbe dies vom sinnlichen Auge verschiedene Ich „blickt".

Schließlich aber liegt, was ich hier meine, am deutlichsten und unmittelbarsten darin, daß wir überhaupt das körperliche Leben eben als „körperliches", die körperliche Tätigkeit als „körperliche Tätigkeit" bezeichnen und von ihr das „seelische" Leben unterscheiden. Jenes Leben heißt „körperlich", eben darum, weil es im Körper und seinen Formen und weiterhin auch seinen Farben so unmittelbar für uns liegt. Dagegen heißt dies „seelisch", weil es bei ihm nicht so ist, so gewiß wir es doch gleichfalls aus körperlichen Formen herausfühlen.

Nun, weil es so sich verhält, d. h. weil wir den Eindruck des spezifisch Seelischen und Geistigen gewinnen, indem wir körperliche Formen sehen und durch sie hindurchsehen, darum muß uns der Künstler, der solches Seelische oder Geistige darstellen will, auffordern, durch das sichtbare Körperliche hindurchsehen, also nicht an ihm haften zu bleiben. Und dazu nun fordert er uns aufs deutlichste auf, indem er den Eindruck jener Unbekümmertheit um die Form im einzelnen, jenen Eindruck des Leichten und Ungeflissentlichen weckt. Indem der Künstler, oder richtiger das Kunstwerk, nicht auf Korrektheit der Form im einzelnen ausgeht oder auszugehen scheint, so sagte ich oben, gehen auch wir nicht darauf aus, d. h. unsere Aufmerksamkeit haftet nicht daran. Dann aber kann dieselbe weitergehen und dem Innerlichen, das jenseits liegt, sich zuwenden. Daß doch eben die sichtbare Form genau diejenige sei, durch welche hindurch wir das Innerliche, das der Künstler meint, sehen, daß dieselbe mit voller Sicherheit wiedergegeben sei, dies ist dabei die selbstverständliche Voraussetzung.

Dies heißt nun doch nicht, daß jene scheinbare Leichtigkeit der Formgebung oder Unbekümmertheit um die Korrektheit der Form im einzelnen die notwendige Bedingung dafür sei, daß wir überhaupt eines Seelischen inne werden. Wir sehen dies Seelische doch auch in der lebenden Gestalt, und wir sehen es auch, wenn diese lebende Gestalt mit allen Einzelheiten und in voller Schärfe uns sichtbar ist. Wiederum ist, daß es so sich verhalte, nicht mehr als selbstverständlich. Es liegt eben doch der Ausdruck des Seelischen für uns tatsächlich in diesen bestimmten Formen. Und er liegt darin nicht erst unter irgendeiner hinzutretenden Bedingung, sondern er liegt darin in dem Sinne, daß diese Formen ihrer eigenen Natur zufolge uns so über sich hinaus oder in eine Tiefe blicken lassen, daß wir des in ihnen zum Ausdruck kommenden Seelischen und Geistigen inne werden.

Andererseits aber besteht doch ein natürlicher Gegensatz und Wettstreit zwischen diesen beiden Arten der Betrachtung, d. h. derjenigen, die am Körper haftet und darin das findet,

was in den körperlichen Formen in oben bezeichnetem Sinne unmittelbar liegt, einerseits, und dieser darüber hinausgehenden und auf das spezifisch Seelische und Geistige zielenden Betrachtung. D. h. je weniger wir in jener Betrachtung festgebannt sind, um so mehr vermögen wir uns dieser hinzugeben. Und dies heißt zugleich: das „Seelische" kommt zu seiner vollen, kommt also zu seiner eigentlich künstlerischen Wirkung, doch erst indem das Kunstwerk geflissentlich, d. h. durch besondere Mittel, uns über das Sinnliche, in welchem dies Seelische liegt, hinausführt.

Die Seele des Individuums und die „Raumseele".

Weiterhin ist aber auch nicht etwa dies die Meinung des obigen, daß der Eindruck der Unbekümmertheit um die Korrektheit der Einzelform allein uns zur vollen Hinwendung des Blickes auf das spezifisch Seelische und Geistige veranlassen könne. Sondern es gibt noch andere Wege, die zum gleichen Ziele führen.

Indem wir aber davon reden, müssen wir zunächst dem Seelischen, von dem bisher die Rede war, dem Seelischen, das im Individuum liegt, also dem Seelischen im engeren Sinne, ein weiteres „Seelisches" zur Seite stellen.

Es gibt in der Tat ein doppeltes Seelisches, das die Malerei darzustellen vermag. Das eine gehört der Seele des Individuums an, das andere ist das Seelische im Raume. Zwei Arten von Seelen, so kann ich auch sagen, gibt es für die Malerei ganz im allgemeinen: die Menschenseele und die Raumseele. Körperliche Schönheit, die in der Gesundheit, Kraft, Geschmeidigkeit des körperlichen Lebens besteht, nennen wir auch wohl plastische Schönheit. Und dieser stellt man wohl die seelische Schönheit als die „poetischere" gegenüber. In der Tat ist es ja die Plastik, die vor allem das körperliche Leben zum Ausdruck bringt, und hat andererseits die Poesie das Besondere, daß sie in vollkommenster Weise das Seelische darzustellen vermag. Nun, mit Verwendung dieser Ausdrücke können wir auch sagen: Es gibt für die Malerei eine doppelte Poesie. Die eine ist die Poesie des seelischen Lebens des

Individuums, die andere ist die Poesie des Raumes. Besser und unmißverständlicher aber ist es, wenn wir diese Schönheit des Seelischen oder diese innere Schönheit, sofern sie in der Malerei zu ihrem Rechte kommt, als die spezifisch malerische bezeichnen. In der Tat liegt das spezifisch Malerische, dasjenige, was dasselbe vor dem Plastischen auszeichnet, letzten Endes in der Darstellung des Seelischen, und zwar in jenem doppelten Sinne. Es liegt mit einem Worte in der Darstellung der Innerlichkeit, sei diese nun Innerlichkeit des Menschen oder Innerlichkeit des Raumlebens.

Das Seelische im Raume oder die Seele des Raumes nun bezeichneten wir schon oben mit dem Namen „Stimmung". Was den Raum lebendig macht, Licht, Luft, Atmosphäre, ist das spezifische Substrat dieser Stimmung.

Diese in der Stimmung, die der Raum in sich schließt, liegende Seele und die Menschenseele sind nun aber einander verwandt. Einmal, sofern sie beide eben Seelen sind, ein Jenseits für die Betrachtung, ein über das unmittelbar sinnlich Gegebene Hinausliegendes. Wie das Seelische im Menschen, so haftet ja auch die „Stimmung" des Raumes nicht an den einzelnen sichtbaren Formen. Sondern zu der letzteren verdichtet sich das unendlich vielgestaltige unsagbare Hin- und Herweben der Kräfte durch den Raum, insbesondere das leichte Hin- und Herweben des Lichtes im Raum.

Das Gefühl dieser Stimmung ist das „Raumgefühl" im engeren Sinne. Auch das Körpergefühl ist Raumgefühl, und auch das spezifisch architektonische Gefühl kann ein solches heißen. Aber diese beiden Arten des Raumgefühles sind Gefühle einer bestimmten, in den Formen selbst liegenden Tätigkeit. Das Raumgefühl etwa, das ich in der Betrachtung einer Säule habe, ist das Gefühl des Sichaufrichtens der Säule. Das Gefühl, das ich in den architektonischen Innenraum einfühle, ist etwa das Gefühl des Sichausweitens. Beides aber ist das Gefühl einer bestimmten, von einem bestimmten Ausgangspunkte zu einem bestimmten Zielpunkte hingehenden, damit zugleich bestimmt gerichteten und begrenzten räumlichen Tätigkeit. Das „Raumgefühl" dagegen, von dem ich hier rede, ent-

behrt dieser Bestimmtheit und es haftet nicht an einer bestimmten Form eines Gegenstandes im Raume. Es ist ein unsagbarer Wellenschlag, ein unbeschreibbares Erzittern des Lebens im Raume überhaupt.

Auch dies ist eingefühlt. Die Stimmung, die im Raume lebt, ist meine Stimmung. Sie ist diese oder jene Art des allgemeinen Wohl und Wehe in mir, der Fröhlichkeit, Behaglichkeit, Feierlichkeit, Melancholie, Sehnsucht. Aber diese meine Stimmung haftet eben an dem, was ich sehe. Zugleich hat sie doch für mein Bewußtsein ihr Dasein nicht an einer bestimmten Stelle des Gesehenen. Sie haftet nicht an einer bestimmten einzelnen Form. Sie ist gewiß durch die Gegenstände, die ja erst diesen bestimmten Raum für mich schaffen, und ihre Formen bedingt. Aber sie ist nicht bedingt durch die Form des einzelnen, sondern durch die Weise, wie die Gegenstände im Raume zusammen sind und sozusagen innerlich Zwiesprache halten, Zwiesprache unter sich oder mit Luft und Licht, in jedem Falle im Raume oder durch ihn hindurch.

Und das „Raumgefühl“ nun, das ich hier im Auge habe, ist das Erleben und die Anteilnahme an dieser Zwiesprache. Weil jene Stimmung am Raume haftet, so erleben wir sie in ihm und erleben alle Gegenstände in dieselbe getaucht oder davon umwoben.

Besondere Weisen der Verwebung im Raume.

Hier aber ist nun der Ort, an welchem ein Hinweis am Platze ist auf verschiedene Möglichkeiten, wie in der malerischen Darstellung Gegenstände sichtbar im Raum oder in denselben verwoben und dadurch eine Raumpoesie für uns ausdrücklich geschaffen werden kann.

Wir erwähnen als eine erste in diesem Sinne eindrucksvolle Weise der Verwebung im Raume etwa diejenige, welche die Freilichtmalerei zustande kommen läßt. Das von allen Seiten herkommende, von den Gegenständen und den Luftteilchen ringsum reflektierte Licht löst die Umrisse der Gegenstände und löst die Unterschiede der Form im Innern derselben und hüllt auch die Farbe in einen Schleier ein. Damit taucht

sie die Gegenstände unmittelbar in die Poesie des Raumes. Sie läßt sie als Bestandteile des Raumlebens erscheinen, in welchem gewissermaßen nur dies Leben da und dort zum eigentümlichen Leben von Gegenständen dieser oder jener Art und insbesondere zu menschlichem Leben verdichtet ist. Das Besondere aber ist hier dies: Die Gegenstände werden mit dem Raume und damit zugleich in gewisser Weise auch unter sich vereinheitlicht. Zugleich werden sie doch dies letztere nur in der Weise, wie eben dies eine allgemeine an sich überall gleiche Medium zu vereinheitlichen vermag. Sie werden es nicht im Sinne des Zusammenschlusses in sich selbst, der unterordnenden Beziehung auf eine gemeinsame Mitte oder der Zusammenfassung in einen einzigen Punkt. Sie befinden sich innerhalb dieses vereinheitlichenden Mediums doch auch wiederum nur nebeneinander und sind insofern auch wiederum gegeneinander relativ isoliert. Die allgemeine, an sich überall gleiche und erst durch die Natur der Gegenstände hinsichtlich ihres besonderen Inhaltes im einzelnen so oder so näher bestimmte Poesie des Raumes koordiniert die Gegenstände einander.

Dieser Art, den Raum und seine Poesie zur Wirkung zu bringen, steht nun zunächst diejenige zur Seite und auch wiederum gegenüber, die durch die „verlaufende Darstellung" gegeben ist. Aus dem Raume, so sagte ich, tritt hier dasjenige, was derselbe an einer Stelle in sich birgt, sichtbar heraus, doch nicht für sich oder als Abgeschnittenes, sondern ohne Grenzen, also mit dem umgebenden Raume unmittelbar sichtbar zur Einheit verwoben. Damit ist, so sagte ich, was wir sehen, mehr als das, was wir sehen, es ist außerdem, oder es ist in ihm unmittelbar mitgegeben die Fülle der Möglichkeiten, die im Raume liegen, doch ohne irgendwelche Bestimmtheit dieser Möglichkeiten, also als Raumleben überhaupt. Damit gewinnt, was wir sehen, eine Bedeutung über seine eigene Bedeutung hinaus. Was an ihm irgendwie bedeutsam ist und uns erfreuen kann, wird durch die Resonanz jener unbestimmten Möglichkeiten oder jenes Raumlebens überhaupt gehoben und eindringlich gemacht, in analoger Weise, wie ein Klang gehoben wird durch den Widerhall, den er in einem weiten Raume, etwa

im Walde oder in einer weiten Halle, in welcher er erklingt, findet. Auch in diesem Falle „hören wir mehr als wir hören", d. h. wir hören nicht nur die Schwingungen dieses Tones, sondern zugleich das Mitschwingen alles dessen, was in dem Raume mitzuschwingen vermag. Dies aber hören wir nicht für sich, sondern wir hören es in der größeren Fülle des gehörten Tones mit. In solcher Weise kann der an sich anspruchsloseste Ton Fülle gewinnen.

Und so kann auch der an sich anspruchsloseste sichtbare Gegenstand uns bedeutsam werden und einen Reiz für uns gewinnen dadurch, daß der Reiz, den der Gegenstand in sich selbst hat, gehoben wird durch jene Resonanz des allgemeinen Raumlebens oder jener in ihm eingeschlossenen unendlichen Möglichkeiten eines so oder so gearteten Lebens. Und vielleicht wird erst dadurch jener Reiz des Gegenstandes für uns überhaupt fühlbar.

Vergleichen wir diesen Fall mit dem obigen, so können wir sagen: Während in jenem Falle die Gegenstände, indem an ihnen die Kräfte des Raumes und des in ihm waltenden Lebens, Luft, Licht, Atmosphäre sich erproben, aus dem Raume seine Poesie nehmen, entlockt hier umgekehrt der Raum den Gegenständen ihre Poesie, indem er zu dem, was sie in sich selbst sind, eine ihre eigene Bedeutung steigernde Resonanz fügt.

Dazu aber tritt nun endlich die dritte Möglichkeit, die wiederum mit der soeben an zweiter Stelle erwähnten verwandt ist und doch wiederum ihre besondere Eigenart besitzt. Das Licht, diese lebendige Kraft des Raumes, sei nicht mehr ein von allen Seiten herkommendes, sondern stamme aus einer einzigen Richtung. Und dies aus einer Richtung stammende Licht erleuchte die Gegenstände und lasse sie andererseits ins Dunkel zurücktreten, streife hin über diese und versage seine Wirkung anderen Gegenständen oder Teilen derselben. Damit nun sind die Gegenstände wiederum vereinheitlicht. Aber sie sind jetzt in eigentümlicher Weise zugleich in sich vereinheitlicht. Sie fassen sich für uns zunächst in der einheitlichen Lichtquelle, die wir in jenem Fallen des Lichtes auf gewisse Gegenstände

oder Teile von solchen und dem Zurücktreten anderer Gegenstände oder Teile von solchen erleben, zusammen.

Doch kann auch hierbei das Licht, indem es auf gewisse Gegenstände oder Teile von solchen fällt, andere ins Dunkel treten läßt, dann *wiederum* Gegenstände oder Teile von solchen hervorhebt, zugleich die Gegenstände relativ voneinander *sondern* oder sie *vereinzelnen*.

Aber dabei braucht es nun nicht zu bleiben. Es kann auch das Licht, oder es kann der Raum durch die Kraft des Lichtes an die Stelle dieser Sonderung, die das Licht durch sein, obzwar *einheitliches* Wirken vollbringt, das *Gegenteil* treten lassen. Wir sehen, so nehme ich hier an, das Licht in seiner Wirkung sich konzentrieren; eine Stelle im Raume nur, ein Gegenstand oder Zusammenhang von solchen, ist hell erleuchtet, und von da aus verlieren sich die Gegenstände mehr und mehr im Dunkel. Aber auch in das Dunkel zittert noch eben jenes Licht hinein, das wir in dem hellbeleuchteten Teile in seiner vollen Wirkung sehen.

Nun, weil es so ist, weil ein und dasselbe Licht aus dem tiefsten Dunkel heraus in jener einen Stelle sich zusammenfaßt, so erscheint in diesem Falle zugleich alles, was im Raume sich findet, auch dasjenige, was mehr und mehr im Dunkel sich verliert, in die hellbeleuchtete Stelle, und dasjenige, was da sichtbar ist, hineingenommen. Man denke hier gleich etwa an die Weise Rembrandts, an seine Konzentration des Lichtes.

Achten wir aber spezieller auf die besondere *Wirkung* dieser Konzentration des Lichtes. Dabei können wir wiederum zunächst voraussetzen, es sei nur eine einzelne Gestalt dargestellt. Auch diese ist doch schon ein Mehrfaches. Zugleich ist sie ein solches, das eine Lebenseinheit und schließlich eine geistige Lebenseinheit, ein Individuum und schließlich ein geistiges Individuum, ausmacht. Als solche geistige Lebenseinheit nun speziell kann das einzelne Individuum durch jene Konzentration des Lichtes ausdrücklich charakterisiert sein. Dabei ist vorausgesetzt, daß es in der ästhetischen Natur des darzustellenden Individuums liegt, zu solcher Charakteristik als *geistige* Lebenseinheit aufzufordern. Man versteht aber, was dies heißt. Oben

nahmen wir an, die ästhetische Bedeutung eines Individuums liege in seiner sinnlichen oder körperlichen Gesamterscheinung, mit dem Zusatz, daß zu derselben zugleich alle Teile des Körpers ihren eigenartigen Beitrag liefern. Jetzt aber nehmen wir an, daß das Wesen oder der eigentliche Sinn des Individuums in seinem geistigen Wesen sich zusammenfasse. Dann wird der Künstler die sinnliche Erscheinung der Gestalt in den Teilen zusammenfassen oder in den Teilen sie ihr Gravitationszentrum gewinnen lassen, welche speziell dem Ausdrucke des geistigen Wesens dienen, d. h. im Gesicht und weiterhin vielleicht in den Händen. Nun, dazu ist in jener Konzentration des Lichtes auf eben diese Teile ein sprechendes Mittel gegeben. — Dabei mag man sich nebenbei zugleich dessen erinnern, was oben über das Abschneiden eines Teiles der Gestalt gesagt wurde. Nicht der ganze Körper überhaupt nimmt am Ausdruck des geistigen Lebens teil. Darum wird in dem hier in Rede stehenden Falle zugleich ein Abschneiden erfolgen. An die Stelle der Darstellung der Gestalt in ihrer ganzen Erscheinung tritt das Brustbild oder das Kniestück.

Jene Konzentration des Lichtes hat aber eine allgemeinere Bedeutung. Wie die einzelne Gestalt, so kann auch das Zusammen von Menschen und Dingen durch die Konzentration des Lichtes in einem Punkte zusammengefaßt werden. Damit wird zunächst der Raum zusammengefaßt, zugleich aber dasjenige, was im Raume lebt. Es wird einander nähergerückt, zueinander in innere Beziehung gebracht, es wird zunächst von der Einheit eines Raumgefühles erfüllt, und es wird dann weiterhin alles, was in diesem Raume lebt und Mitträger ist des einen Raumgefühles, an der einen Stelle verdichtet. Was ins Dunkel zurücktritt, zerfließt einerseits im Dunkel und damit im Raume; zugleich aber wird es wiederum zusammengenommen, es wird sein Leben in die Stelle, auf die das volle Licht fällt, mit hineingenommen. Und damit faßt sich dies Leben zugleich hinsichtlich seiner Bedeutung mit dem an dieser Stelle sichtbaren oder spürbaren Leben zusammen, tritt dazu in Beziehung und wird uns daraus verständlich und erst eigentlich bedeutsam.

Damit nun schon ist ein wesentlicher Unterschied be-

zeichnet zwischen diesem und dem vorigen Falle, dem Falle des „Verlaufens“. Auch dort fand ein Hineinnehmen eines umfassenderen Raumlebens in einen einzigen Punkt, einen sichtbar werdenden Gegenstand, statt. Was aber dort in diesen hineingenommen wurde, war das hinsichtlich seines besonderen Inhaltes unbestimmte Raumleben, eine bloße Unendlichkeit von Möglichkeiten, ein nur zu ahnendes allgemeines Raumleben. Was dagegen in diesem Falle in den ins volle Licht gesetzten Gegenstand hineingenommen wird, ist selbst ein gegenständlich Bestimmtes. Es sind bei der Gruppe von Personen die ins Dunkel zurücktretenden Personen. Diese werden in eine einzige Person oder in eine engere Gruppe von solchen hineingenommen. Ein andermal werden Dinge, oder es wird die Bedeutung, d. h. das Leben von Dingen hineingenommen in den hellbeleuchteten Gegenstand oder in die Person, die im hellen Lichte steht.

Hier aber ist nun zugleich der Sinn des Hineinnehmens ein eigenartiger. Wir können ihn so bezeichnen: Die in das Dunkel zurückweichenden Personen und Dinge werden in das „Licht“ dessen gerückt oder unter das „Licht“ dessen gestellt, was wir an der hellbeleuchteten Stelle sehen. Das in diesem Punkte sich zusammenfassende Licht ist der Träger oder sinnliche Vermittler einer inneren Bewegung in dem Beschauer, wodurch das Ganze, das wir sehen, unter den „Gesichtspunkt“ des hell Erleuchteten gerückt wird, so daß seine innere Beziehung zu diesem als das an ihm Wesentliche erscheint. Damit gewinnen beide, das „Herrschende“, d. h. eben das Beleuchtete, insbesondere die beleuchtete Gestalt, und dasjenige, was von ihm „beherrscht“ wird, d. h. was ins Dunkel zurücktritt. Jenes gewinnt seinen eigentümlichen Sinn, die Richtung seines Daseins, durch die Beziehung auf dies. Es erscheint nicht mehr nur als das, was es in sich selbst ist, sondern als in seinem inneren Tun auf das Leben der Umgebung gerichtet, dies als seinen spezifischen Gegenstand in sich hineinnehmend. Und ebenso ist das „Beherrschte“ nicht mehr das, was es für sich allein sein würde, sondern es gewinnt seine spezifische Bedeutung als dasjenige, worauf die herrschende Gestalt sich

bezieht, als in sie Hineingenommenes, als dasjenige, was es ist unter dem Gesichtspunkte oder im Lichte derselben. So erscheinen in Rembrandts Hundertguldenblatt, jener Illustrierung des Wortes Jesus: „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid", die Armen, Krüppel, Lahmen, Blinden usw. nicht mehr als diese Elenden, die sie an sich sind, sondern als in das „Licht" der Barmherzigkeit gestellt, das von der Person Jesus ausstrahlt, und als gläubig vertrauend, auf diese Barmherzigkeit hoffend, zu ihr in Beziehung gesetzt. Und die Person Jesus gewinnt ihren besonderen Inhalt durch diese Beziehung zu jenen Elenden.

Das hier Gesagte können wir nun aber auch schon anwenden auf jene in analoger Weise malerisch behandelte Einzelgestalt. Wir können auch von ihr sagen, daß in ihr die ganze Gestalt mit allen ihren Teilen in das „Licht" oder unter den „Gesichtspunkt" des beleuchteten einzelnen Teiles gerückt ist. Es ist insbesondere unter der oben gemachten Voraussetzung, daß das Licht auf die Teile falle, die dem spezifischen Ausdruck des geistigen Wesens dienen, die ganze Gestalt, auch wo sie ins tiefste Dunkel zurücktritt, gerückt in das Licht ihres geistigen Wesens, überall darauf bezogen und ihm dienend. Und damit bekommen auch umgekehrt die ins volle Licht tretenden Teile höhere Bedeutung, nämlich die Bedeutung des das Ganze Beherrschenden oder in seinen Dienst Nehmenden, also dessen, was ihm seinen Stempel aufprägt.

Beziehung der Raumseele und der individuellen Seele.

Hier sind wir nun aber zugleich bei einem Punkte, wo die eigenartige innere Beziehung zwischen Raumseele und individueller Seele einleuchtet. Beide, sagte ich, sind verwandt. Aber weil sie dies sind, so vermag nun in besonderer Weise die Seele oder das Leben des Raumes uns zu dem Seelischen in einem Individuum hinzuführen.

Indem wir in unserem letzten Falle, d. h. bei der Einzelgestalt, durch die Konzentration des Lichtes in den Teilen, welche vor allem dem Ausdrucke des geistigen Lebens oder, allgemeiner gesagt, der Innerlichkeit dienen, die ganze Gestalt in ihrem

geistigen Wesen oder ihrer Innerlichkeit zusammengefaßt sein ließen, haben wir dies im Grunde schon vorausgesetzt. Wir haben insbesondere vorausgesetzt, daß durch solche Verdichtung des Lichtes und damit des Raumlebens in einem Punkte das spezifische Innerliche in einem Individuum uns besonders eindrucksfähig werden könne. Damit aber haben wir überhaupt vorausgesetzt, daß in uns oder unserer Betrachtung eine innere Beziehung zwischen der Raumseele und der Seele des Individuums bestehe. Nun, eine solche Beziehung besteht in der Tat, und aus dem angegebenen Grunde.

Reden wir aber mit Bezug hierauf wiederum genauer: Das Hineinblicken in den Raum, das ein um so tieferes Hineinblicken in die Seele des Raumes ist, je mehr der Raum Tiefe und damit Seele gewonnen hat, ist ein Hindurchblicken durch die einzelnen sinnlichen Gegenstände in die jenseits derselben liegende Innerlichkeit des Raumes. Es ist also überhaupt ein Hineinblicken in eine Innerlichkeit. Damit nun sind wir in der Innerlichkeit und in der Region des Seelischen; wir sind abgewendet dem einzelnen Sinnlichen und Körperlichen und sind da, wo die Raumseele und die individuelle Seele ineinanderspielen. Und nun werden wir naturgemäß innerhalb des Raumes hingezogen auf die Stelle, wo in dem einheitlichen Ganzen das Innerliche des Raumes oder seine Seele zum Innerlichen im Individuum sich verdichtet. Dabei wird insbesondere jene Verdichtung des Lichtes an einer bestimmten Stelle für uns zum Medium, durch welches wir von der Innerlichkeit des Raumes überhaupt zu solchen Punkten der Verdichtung derselben in einem Individuum hingeführt werden. Dabei nehmen wir doch zugleich die Innerlichkeit des Raumes in diesen Punkt mit hinein, und so wird uns jene zur steigernden Resonanz für den Eindruck des Seelischen, das wir im Individuum finden. Und vielleicht entsteht uns in solcher Weise erst der lebendige Eindruck eines Seelischen, während ohne dies kein solcher für uns zustande käme.

Auch dies aber hat wiederum eine allgemeinere Bedeutung. Auch der sinnlichen Erscheinung, die an sich nur den Eindruck eines körperlichen Lebens machen würde, schließlich dem toten Gegenstand, kann durch jenes Mittel eine Seele entlockt

werden. Ein nackter Körper etwa würde an sich nur körperliches Leben und Lebensgefühl für uns repräsentieren. Nun aber tritt er aus dem Dunkel leuchtend heraus, und zwar so, daß er doch andererseits ins Dunkel verwoben, also mit dem von diesem erfüllten Raume vereinheitlicht bleibt. Dann kann dieser Körper in eigentümlicher Weise beseelt erscheinen. Man denke etwa an den Körper der Jo des Correggio. Diese Gestalt fühlt nicht mehr bloß sich in ihrem Körper, sondern sie nimmt in sich das geheimnisvolle innerliche Leben des Raumes, das sie umflutet, auf, und gewinnt damit einen über die plastische Schönheit hinausgehenden seelischen Reiz. Ihre Schönheit hört auf, die bloße, ihrer selbst unbewußte körperliche Schönheit zu sein. Die Gestalt erwacht aus ihrem Schlummer. Sie tritt aus den Grenzen ihrer Körperlichkeit heraus, verwebt sich, indem sie in das Raumleben sich verwebt, auch in den Zusammenhang dessen, was sonst im Raume sichtbar ist. Sie empfängt und gibt, erlebt, was außer ihr ist, und teilt mit. Es ist in ihr etwas wie ein sehnsuchtsvolles Drängen sich mitzuteilen.

Und so wie der aus dem Dunkel hervorschimmernde oder hervorleuchtende Körper etwas anderes ist als der einfach in vollem Lichte gesehene und in sich abgegrenzte oder gar in plastischem Material isoliert dahingestellte, so ist auch jeder beliebige sonstige Gegenstand, ein lebloses Ding, ein Gerät, ein blank gescheuerter Kessel etwa, den die Malerei aus dem Dunkel hervorblinken läßt, etwas anderes, als dies Ding in seiner Isoliertheit sein würde. Wiederum lebt dasselbe das Leben im Raume in besonders inniger Weise mit. Die Seele des Raumes umspielt es, ist in dasselbe hineingenommen, so wie umgekehrt das Ding an seiner Stelle dem Raumleben seinen spezifischen Inhalt gibt und die Stimmung im Raume an seinem Teil zu dieser eigenartigen macht.

Damit ist eine doppelte Bedeutung dieses Herausblinkens aus dem Dunkel unterschieden, die Bedeutung für das Ding und die Bedeutung für den Raum. Doch sind dies auch wiederum nur zwei Seiten einer und derselben Sache. Im Raume, so können wir genauer sagen, ist ein unsagbares Fühlen und Anteilnehmen an dem blinkenden Kessel, ein Verspüren des

besonderen Lebensinhaltes, den er dem Raume gibt, des freundlichen Dienstes, welchen er damit dem Raume erweist. Wir sehen im Raume, in welchem solche saubere, blanke und blinkende Dinge sind, einen „Geist“ der Sauberkeit, Behaglichkeit, Freundlichkeit. Dieser „Geist“, das ist eben das lebendige Ganze des Raumes, in welches dieser blinkende Gegenstand hineinscheint, und das an diesem Blinken Anteil nimmt und daran sich behagt, das aber nicht an ihm Anteil nehmen könnte, wenn es nicht beseelt wäre. Eben durch solche Gegenstände und ihr Verwobensein im Raume wird diesem eine bestimmte Seele verliehen, oder es wird dieser Seele ihr besonderer Inhalt gegeben. Andererseits ist der Kessel jetzt nicht mehr dies in bestimmter Weise sich ausweitende und rundende und den Raum zwischen seinen Grenzen einschließende, kurz dies von einem nur körperlichen Leben erfüllte Ding, sondern er ist das in jenen Geist der Behaglichkeit getauchte Ding. Indem er diese an seinem Teile schafft, erlebt er ihn auch wiederum oder lebt in ihm. Er hat durch die Seele des Raumes auch an seinem Teile zu seinem Körper eine Seele gewonnen, so wie umgekehrt. Seine Seele ist aus seinem Körper durch die Seele des Raumes hervorgelockt, wie umgekehrt. Dies alles bewirkt das Verwobensein im Raume mit dem Zergehen der Grenzen im Dunkel, wodurch das ganze Innerliche des Raumes, den das Dunkel repräsentiert, in sie hineinströmt.

Dazu ist doch gleich hinzuzufügen: An sich ist das Dunkel nichts als Abwesenheit des Lichtes und damit der Gegenstände für unser Auge und unseren Eindruck. Aber für unser Gefühl ist es, wenn das Licht in dasselbe hineinzittert und es überwindet, etwas. Es ist der Raum mit seinem Leben und seiner Poesie. Indem aber der Raum lebt, hat er Seele oder ist ein Ich. Und indem die Dinge in dem Raume leben, lebt ihr Ich in diesem Ich, tritt zu ihm in Wechselbeziehung, vermählt sich damit und gewinnt damit eine eigene Innerlichkeit und Poesie, so wie andererseits das Ich der Dinge den besonderen Inhalt der Innerlichkeit oder Poesie des Raumes bestimmt.

Und denken wir nun in einen solchen Raum, in dem in der vorhin bezeichneten Weise die Dinge leben, außerdem eine

Gestalt oder Gruppe von Gestalten, und auf diese das Licht letzten Endes sich konzentrierend und damit in ihnen das Raumleben sich zusammenfassend, dann verdichtet sich nun in diesen Personen die Innerlichkeit des Raumes endgültig. Ihre eigene Innerlichkeit ist zugleich die Verdichtung eben dieser Innerlichkeit des Raumes. Und indem wir diese in uns erleben und dem Zuge des Lichtes folgen, führt uns ein natürlicher Weg durch sie hindurch zu jener Innerlichkeit oder führt uns durch die Raumseele zur Seele der Individuen.

Zugleich bleibt dabei doch die Raumseele der Seele der Individuen gegenüber etwas relativ Selbständiges. Es ist etwas, mit dem sie Zwiesprache halten. Und sie halten diese Zwiesprache durch den Raum hindurch auch mit den anderen Dingen, die zugleich untereinander gleichartige Zwiesprache halten. Und damit wird die ganze Innerlichkeit oder Poesie, die aus dem Raume und den Dingen in die Person hineinströmt, und es wird die ganze Poesie dieser stillen Zwiesprache der Dinge mit dem Raume zur verstärkenden Resonanz und zugleich zur speziellen Charakteristik, zu einer Grundnote für das seelische Leben der Individuen. Die Freundlichkeit, Stille, Feierlichkeit des Raumes etwa wird eine Resonanz für das Fühlen und Wollen, ev. auch für das Leiden der Personen und schließlich vielleicht für ihr Sterben. Auch der Tod hat seine Poesie, und auch diese kann uns eindringlicher werden durch die Poesie des Raumes.

Aber auch wo es ein Seelisches in Personen, in welchem die Poesie des Raumes sich verdichten könnte, in dem gemalten Bilde nicht gibt, kann doch diese Poesie volle Kraft haben. So wird uns unter anderem auch die Poesie des Stillebens verständlich. Sie besteht in dieser Poesie des Raumes.

Hier insbesondere kann nun aber die Sauberkeit der Form, und es kann zugleich die eigene Farbe der Gegenstände für den besonderen Inhalt des Raumlebens oder der Raumpoesie entscheidend sein. Auch in solchem Falle liegt doch der Sinn des Ganzen nicht in der Form und Farbe der Gegenstände an sich, sondern auch hierbei macht das sie umspielende und an den Tag bringende Licht und das ganze eigenartige Leben des Raumes, welches so wesentlich durch das Licht

bedingt ist, die stille Zwiesprache der Gegenstände mit ihm und durch ihn unter sich, den Sinn dessen aus, was wir vor uns sehen.

Reden wir aber wiederum allgemeiner. Im obigen haben wir mannigfache Mittel kennen gelernt, die Gegenstände der Malerei zu vereinheitlichen und damit zugleich zu verinnerlichen. Wir sprachen von Arten der ästhetischen Negation des einzelnen zugunsten des einheitlichen Raumes, dann von Weisen der ausdrücklichen Verwebung im Raum oder in den Raum. Dort war insbesondere die Rede von dem Eindruck der Unbekümmertheit um die korrekte Durchbildung der Form im einzelnen. Und daneben setzten wir gleich die Möglichkeit, daß auch das Zurücktreten der eigenen Farbe der Gegenstände der Vereinheitlichung im Raume und damit der Verinnerlichung diene. Diesen Möglichkeiten nun sehen wir jetzt die entgegengesetzte Möglichkeit gegenübertreten, d. h. die Möglichkeit, daß die Sauberkeit der Form und die Eigenfarbe der Gegenstände entscheidende Bedeutung besitze. Dies sind einander deutlich entgegenstehende Möglichkeiten, die und deren Gegensatz wir festhalten müssen. Aber es gibt eben diese beiden Weisen der Verwebung und damit der Verinnerlichung. Das Gemeinsame beider ist die Entmaterialisierung für die ästhetische Betrachtung, wodurch das „Ideale", d. h. eben das Innerliche, der Betrachtung nahegerückt wird. Dies aber ist das einemal das jenseits der Form und Farbe der Gegenstände liegende Seelische, das anderemal das innerliche Leben des Raumes im Wechselspiel mit Form und Farbe der Dinge im Raume. Es ist beidemale vielleicht durch das Innerliche des Raumes hindurch das Seelische in Individuen.

Dabei halten wir zunächst fest: Neben jener Verwebung in dem Raume und seiner Poesie, oder neben solcher spezifisch „malerischen" Betrachtung und Behandlung der Gegenstände besteht doch andererseits auch die Möglichkeit, das Leben des Raumes relativ zurücktreten und das Einzelne in der Bedeutung, die es an sich hat, die es insbesondere hat vermöge der Kraft und Schönheit seiner sinnlichen Erscheinung und seines körperlichen Lebens, zur Wirkung kommen zu lassen. Nur fragt es sich dabei jederzeit, wie weit die einzelnen Gegenstände ohne

jene Verwebung im Raume und ohne jene Resonanz der Raumpoesie, also an sich, eine Bedeutung zu beanspruchen, und uns mit ihrem Leben auszufüllen vermögen.

Hier denke man etwa an den Gegensatz der florentinischen und teilweise der flämischen und andererseits der holländischen Figurenmalerei, an die mit vollem Anspruch auf Form und Farbe hervortretenden Prachtgestalten in jener, andererseits an die Art, wie in dieser die Körperhaftigkeit sukzessive bedeutungslos wird, Menschen und Dinge in den Raum und seine Poesie verwoben werden und damit an die Stelle des Körperlichen das Seelische, das Geistige und Gemütliche tritt. Hierdurch entsteht die eigentliche Genremalerei. Auch die großen „Genrebilder" eines Jordans etwa sind noch nicht eigentlich solche.

Mit solchem Schwinden der Körperhaftigkeit zugunsten des „Seelischen" schwindet dann im Genrebild, je mehr in der Tat das Seelische im spezifischen Sinne des Wortes, also die um die sinnliche Erscheinung ihrer Natur nach unbekümmerte Innerlichkeit, die Herrschaft gewinnt, auch sukzessive die eigene Farbe der einzelnen Gegenstände und ordnet sich einem allgemeinen „Tone" unter. Und es schwindet die Betonung der reinen Farbe des Einzelnen. Es mindert sich damit in jedem Falle mehr und mehr der Maßstab.

Und einen gleichen Weg von der Körperhaftigkeit zur Seele geht auch die Landschaftsmalerei. Der Verherrlichung des Innenraumes und seiner Poesie tritt hier die Verherrlichung des Außenraumes und seiner Poesie zur Seite. Nicht um Baumindividuen etwa handelt es sich jetzt und um ihre Pracht, sondern um die Stimmung, zu der nur der Baum oder die Hütte und auch der Mensch an seiner Stelle, jedesmal in seiner Weise beiträgt. Der Mensch und man kann sagen auch die Naturobjekte sind hier zur „Staffage" geworden.

Und der gleiche Gegensatz besteht schließlich auch bei der Darstellung von leblosen Gegenständen. Auch bei der Blumenmalerei kann der Akzent liegen, wenn nicht auf der einzelnen, so doch auf der Gattungsindividualität, auf ihrer charakteristischen Form und Farbe und andererseits auf der Stimmung im Raume.

Und es wurde insbesondere schon gesagt, daß das eigentliche Stilleben in dieser Stimmung seinen Sinn habe. Derselbe besteht nicht etwa in der Anordnung der Gegenstände. Auch diese ist nur ein Mittel für die Raumpoesie.

Dabei nun aber sahen wir oben im Gegensatz zu einer um die eigene Farbe der Gestalten und Dinge und um die Reinheit ihrer Form im einzelnen unbekümmerte Genre- und Landschaftsmalerei die Reinheit der Form und das Leuchten der Farbe entscheidende Bedeutung gewinnen. Und auch einer Genremalerei begegneten wir schon oben, für welche eben diese Sauberkeit der Formen und der Wiedergabe von Menschen und Dingen überhaupt charakteristisch war. Nun, darin liegt doch kein Widerspruch zu dem, was soeben über die Bedeutungslosigkeit des Einzelnen in der Genremalerei und ebenso im Stilleben gesagt wurde. Immer sind eben auch, wo die Poesie des Raumes die Gegenstände einhüllt und in sich hegt und der Quell oder die Basis und die Resonanz ihrer Poesie ist, im übrigen die Mittel der Darstellung, die Weisen der ästhetischen Position und Negation bedingt durch den besonderen Sinn des jedesmaligen Gegenstandes oder durch dasjenige, was an ihnen dieser Poesie des Raumes ihren besonderen Inhalt geben, sie schaffen und zugleich in ihr leben kann.

So gewiß in der Landschaft schließlich wie die Einzelform, so auch die Einzelfarbe bedeutungslos werden kann, so können eben umgekehrt vor allem im Stilleben, aber auch im Genrebild, die ins Einzelne und Kleine gehende Reinheit und Schärfe der Form und das Leuchten der Farbe in ihrem Wechselspiel mit dem Lichte das eigentlich Stimmunggebende sein. Damit gewinnt zugleich die Raumpoesie ihren besonderen Inhalt.

Und je nach der Art der Raumpoesie und der Mittel, sie eindringlich zu machen, bestimmt sich dann auch jedesmal die Größe des Maßstabes. Wo das Licht die Feinheit und Sauberkeit der Form und die Farbe heraushebt und dadurch der Poesie des Ganzen ihren eigentümlichen Inhalt gibt, da kann auch bei aller Bedeutungslosigkeit der Dinge, die das Licht umwebt, d. h. bei aller Bedeutungslosigkeit, die sie an sich, als isolierte Dinge, haben würden, ein größerer Maßstab gefordert

sein. Dieser ist dann doch nicht gefordert um der Dinge willen, sondern damit das Licht seine volle Kraft zeigen könne.

Die innere, um alle sinnliche Erscheinung unbekümmerte, insbesondere die gemütliche Wechselbeziehung von Individuen untereinander und zu den Dingen im Raume dagegen wird immer einen kleinen Maßstab erfordern. Dies Innerliche bedarf keiner räumlichen Größe, die es erfüllt. Der große Maßstab ist hier in Gefahr, zum hohlen Pathos zu werden.

Schließlich kann man aber mit Bezug auf den Maßstab sagen: Jedes einzelne Kunstwerk fordert seinen eigenen Maßstab der Wiedergabe der Gegenstände. Und es gibt umgekehrt kaum ein Moment, in welchem sich der eigentliche künstlerische Sinn so unmittelbar zeigt, als in der Wahl des Maßstabes, kaum etwas, worin sich der Mangel desselben so unmittelbar verrät, als das eine große Fläche bedeckende Bild ohne innere Rechtfertigung des in Anspruch genommenen Raumes.

Achtes Kapitel: Gattungen der Malerei.

Das Aquarell.

So weit im obigen von Unterschieden der Technik die Rede war, war jederzeit an die freigewählte Technik gedacht, richtiger an die durch die Natur der Gegenstände bestimmte, nicht an die durch die Darstellungsmittel geforderte. Und es war, wo nicht das Gegenteil ausdrücklich bemerkt wurde, jederzeit vorausgesetzt, daß die Fläche, auf welcher gemalt ist, der Malgrund, ästhetisch nur eben als Fläche in Betracht komme.

Diese Flächenhaftigkeit ist nun aber nicht das einzige, was der Malgrund zum Kunstwerke beitragen kann, sondern es kann in verschiedener Weise der Malgrund mit seiner oberflächlichen Textur und Farbe zugleich als Darstellungsmittel auftreten. Schon wenn bei der Leinwandmalerei das Korn der Leinwand durch die Farbendecke hindurch erkennbar bleibt, spricht dies Korn in der Darstellung mit. Es ist ein weiterer entwirklichender und in diesem Sinne ästhetisch negierender

Faktor. Auch dieser Faktor leistet doch, indem er negiert, zugleich etwas Positives. Indem die einheitliche Textur der Leinwand an die Stelle der verschiedenartigen Oberflächentextur der verschiedenen Gegenstände tritt, vereinheitlicht sie, gleicht sie aus. Und damit kann sie nicht umhin, wie alles in der Malerei, was die Besonderheit der einzelnen Gegenstände ästhetisch negiert, die Bedeutung des sie vereinheitlichenden Raumes und seiner Poesie zu erhöhen, und damit jederzeit in einem gewissen Grade zu verinnerlichen.

Nun nehmen wir aber an, es sei der Malgrund nicht gedeckt, sondern die Farbe sei so geartet, daß das ganze Wesen und der volle Charakter des Malgrundes in der Darstellung mitspreche. Hier denke ich vor allem an die echte Aquarelltechnik, in deren Wesen es liegt, daß wir nicht Farbe sehen, die von einem Malgrund getragen wird, sondern einen Malgrund, der — je nach Bedürfnis des darzustellenden Objektes ungefärbt bleibt oder — nicht mit Farbe gedeckt, sondern oberflächlich gefärbt wird.

Der Malgrund pflegt beim Aquarell Papier und zwar weißes oder weißliches und mehr oder minder körniges Papier zu sein. Nun, die ganze Besonderheit der Aquarelltechnik beruht darauf, daß nicht etwa dieser Malgrund hier stehen bleibt, dort mit Farbe überdeckt wird. Solches teilweises Stehenbleiben oder solches „Aussparen“ wäre voller Widersinn. Wo das Papier unverändert, also insbesondere farblos, d. h. in seiner natürlichen Weise zutage tritt, da bedeutet seine Oberfläche die Oberfläche von Gegenständen. Sie ist nicht nur der für die darzustellende Wirklichkeit und ihre Darstellung gleichgültige Träger, nicht das, worauf gemalt wird. Oder, noch bestimmter gesagt, sie ist nicht ein materielles Etwas, das nur die materielle Funktion hat, das Darstellungsmittel, also die Farbe, festzuhalten. Sondern sie ist selbst darstellend; sie hat diese ideelle oder symbolische Funktion.

Und ist es nun so an irgendeiner Stelle eines einheitlichen Kunstwerkes, so muß es auch an jeder beliebigen anderen Stelle des einheitlichen Kunstwerkes so sein. D. h. es muß die Papieroberfläche überall die gleiche Funktion haben.

Dies hindert nun doch nicht, daß neben dem Weiß des Papiers Farbe sichtbar wird. Aber was wir an den farbigen Stellen sehen, kann doch nichts anderes sein, als dies eine und selbe, an sich weiße und zugleich körnige Papier, nur daß dasselbe, ohne daß es doch aufhörte, an sich dieses weiße und körnige Papier zu sein, eine Modifikation erfährt, wodurch es zum Repräsentanten des Farbigen in der darzustellenden Welt geeignet ist. Die weiße Oberfläche des körnigen Papiers repräsentiert da, wo sie unverändert heraustritt, die weiße Oberfläche von Gegenständen, welcher Art auch im übrigen diese Oberfläche sein mag, gleichgültig etwa, ob sie weiße Oberfläche einer Wolke oder eines Schneefeldes oder einer Kalkwand ist. Sie repräsentiert die Oberfläche der Gegenstände, die und sofern sie das weiße Tageslicht ungebrochen, also ohne diese oder jene in demselben enthaltenen Strahlen zu absorbieren, zurückstrahlen. In gleicher Weise nun repräsentieren im Aquarell die farbigen Teile der Papieroberfläche die Oberfläche farbiger Gegenstände, wiederum unabhängig davon, wie im übrigen diese Oberfläche beschaffen sein mag. Sie geben die Oberfläche solcher Gegenstände wieder, die und sofern sie das weiße Tageslicht nicht voll zurückstrahlen, sondern gewisse Strahlen derselben in sich zurückbehalten. Und dies heißt, die farbigen Teile der aquarellierten Papieroberfläche sind Teile eben derselben an sich weißen Oberfläche des Papieres, nur daß diese das weiße Tageslicht nicht ungebrochen oder ohne Absorption dieser oder jener Strahlen wiedergibt. Und dies wiederum besagt, die farbigen Teile des Aquarells sind die in der Farbe des darzustellenden Objektes gefärbte, rauhe und an sich weiße Papieroberfläche. Sie sind dies, so wie die weißen Teile des Aquarells die ungefärbte weiße und rauhe Papieroberfläche sind.

Jeder versteht aber den prinzipiellen Gegensatz zwischen Färbung einer Stelle eines Papierblattes und Auftragen eines Farbenpigmentes auf das Papier. Es ist dies schließlich derselbe Unterschied, der überall zwischen Färbung und Farbenauftrag besteht. Das da und dort an seiner Oberfläche gefärbte Ding ist auch da, wo es gefärbt ist, für uns dasselbe

Ding. Der deckende Auftrag eines Pigmentes auf gewisse Teile der Oberfläche eines Dinges dagegen verhüllt an dieser Stelle das Ding, d. h. er setzt an die Stelle desselben für das Auge etwas anderes, nämlich das verdeckende Pigment.

Nun, bei der echten Aquarellmalerei liegt das erstere und niemals das zweite vor, so gewiß bei der Ölmalerei das Gegenteil stattfindet. Bei dieser wird nicht die Leinwand gefärbt, sondern sie wird mit Farbe überzogen. Nun, ebenso gewiß wird in der Aquarellmalerei nicht das Papier mit Farbe überzogen, sondern es wird da und dort gefärbt. D. h. wir sehen bei ihr den Malgrund hier unverhüllt, dort sozusagen durch ein farbiges Medium hindurch.

Gesetzt, es verhielte sich beim Aquarell an irgendeiner Stelle anders, dann wäre das Kunstwerk nicht mehr ein einheitliches, sondern es wäre aus Stücken verschiedener Kunstwerke zusammengesetzt. In gewissen Stücken würden Gegenstände durch die Papieroberfläche, die anderen durch etwas anderes, nämlich durch Farbenpigmente und ihre Oberfläche wiedergegeben. Dies wäre nicht viel anders, als wenn, wie ich oben versuchsweise annahm, eine Radierung teilweise mit Ölfarben überdeckt wäre, also das Ganze sich als eine Zusammensetzung eines Stückes einer Radierung mit einem Stücke eines Ölgemäldes darstellte.

Mit diesem Sachverhalt, d. h. dem Umstande, daß im Aquarell überall das weiße und körnige Papier das sich selbst gleiche, nur da und dort farbig modifizierte Darstellungsmittel ist, darf auch jene künstlerische Benützung der Leinwandtextur nicht auf eine Linie gestellt werden. Diese ist Überdeckung der Leinwand mit einer dünnen Farbenschicht. Aber mag diese noch so dünn sein, immer bleibt doch die Leinwand überdeckt und das Überdeckende, nicht die Leinwand ist Träger der Darstellung. Und ist das Leinwandkorn oberflächlich erkennbar, so bedeutet dies nur eine Idealisierung der Farbendecke. Völlig anders dagegen verhält es sich beim Aquarell. Hier ist der Malgrund, da er nun einmal an den lichten Stellen rein heraustritt, ein selbständiges Darstellungsmittel. Dies modifiziert nicht die Farbe, sondern es wird

durch sie modifiziert. Es ist Darstellungsmittel dadurch, daß es bald unmodifiziert bleibt, bald diese Modifikation erfährt.

Ist nun aber die Farbe nur eine solche modifizierende Färbung des an sich weißen Papieres, so gilt das gleiche auch von dem Dunkel. Auch dies ist nicht aufgesetzt, sondern es ist Verdunkelung des Papiers.

Hier ist nun aber noch ein neues Moment mit in Betracht zu ziehen. Lichtloses, also eigentliches Dunkel entzieht sich der malerischen Darstellung überhaupt. Dunkel, so sagte ich schon oben, ist an sich ein Nichts. Und ein Nichts ist auch in der malerischen Darstellung ein Nichts. Wer es darstellen wollte, stellte eben Nichts dar. Aber das Dunkel kann für unser Bewußtsein zu einem Etwas werden. Es wird für unseren Verstand dazu, wenn wir wissen, daß hinter ihm Gegenstände sind, die durch dasselbe für uns unsichtbar werden. Es erscheint dann wie eine vorgelagerte dichte Masse. Wir sprechen dann ausdrücklich von dichter und sogar von „dicker" Finsternis. Aber diese Masse ist an sich leblos. Und auch diese leblose Masse existiert damit, daß sie für den Verstand da ist, noch nicht ästhetisch. Für den ästhetischen Eindruck genügt es nicht, daß wir von Gegenständen hinter dem Dunkel wissen, sondern, sollen dieselben ästhetisch da sein, so müssen sie gesehen werden. Dann aber ist das Dunkel nicht mehr reines Dunkel, sondern es ist licht. Es ist dann das von Licht Erfüllte, wodurch wir die Gegenstände hindurchsehen. Wir können aber nicht Gegenstände durch das Dunkel hindurchsehen, wofern nicht das Dunkel licht ist.

Und damit nun ist jene „Masse" lebendig geworden. Sie ist es, weil sie durchleuchtet ist. Und das Dunkel, d. h. der dunkle Raum, ist nur unter dieser Voraussetzung lebendig. Und ich wiederhole, Dunkel ist nur als in solcher Gestalt lebendiges ästhetisch, also insbesondere für die malerische Darstellung überhaupt etwas. Es ist ästhetisch etwas nur als vom Lichte aufgelöstes Dunkel. Es ist dies nicht, so können wir auch sagen, so lange es als ein Materielles erscheint, es ist etwas erst in dieser Idealisierung.

Nun hat die Ölmalerei von vornherein ein Mittel, auch das tiefste Dunkel noch als Licht in sich tragend erscheinen zu lassen. Dies Mittel ist das zwischen den kleinen Farbenpigmentteilchen befindliche Öl. Und dazu tritt als ein weiteres Mittel der Firnis, der in analoger Weise wirkt. Diese beiden Mittel bringen ins Dunkel Licht. Sie geben ihm „Tiefe", in welche das Auge eindringen kann, um darin dies oder jenes zu sehen und schließlich vielleicht Unendliches zu ahnen.

Anders dagegen mit der Aquarellmalerei. Die Wasserfarbe, mit welcher sie operiert, entbehrt an sich dieses Momentes der Tiefe. Das Wasser zwischen den Farbenpigmentteilen zergeht, und es bleiben die lichtlosen Farbenpigmentteile übrig. So ist das Dunkel im Aquarell zunächst einfaches Dunkel, d. h. es ist stumpf und damit tot, ein Nichts. Die brutale Negation entbehrt jener Tiefe. Es ist nicht Raum, sondern raumvernichtende Decke.

Und dabei bleibt es nun, so lange nicht an die Stelle dessen, was das Dunkel der Ölfarbe durchleuchtet, im Aquarell dasjenige tritt, was hier von Haus aus die Rolle des Lichtträgers spielt. Und das ist eben der weiße Grund. Dieser also muß das Dunkel durchleuchten. Das Dunkel darf nicht Decke, noch auch kann es Trübung des Lichtes des Grundes sein; denn auch solche Trübung ist Negation des Lichtes; sondern es kann nur der vom Lichte des Grundes durchleuchtete Schatten sein, ein Schleier, durch welchen dieses hindurchdringt. Damit, und damit allein hört auch hier das Dunkel auf, Dunkel, d. h. nichts oder tot zu sein. Es hat Leben gewonnen, und es kann im Aquarell auf keine andere Weise Leben gewinnen.

Die Weise, wie dies im Aquarell geschieht, braucht nicht näher bestimmt zu werden. Es geschieht, indem die dunklen Pigmentteilchen nicht über die Oberfläche des Papieres dicht sich lagern, sondern in dasselbe einsinken, was zugleich voraussetzt, daß die Textur des Papieres entsprechend geartet sei. Dies Einsinken zerstört nicht das weiße Papier, sondern läßt dasselbe mit seiner Weiße und zugleich seiner Körnigkeit zum Rechte kommen.

Diese überall sichtbare, obzwar da unmittelbar, dort durch

die Farbe oder den dunklen Schatten hindurchgesehene einheitliche und überall gleiche Beschaffenheit des Papiergrundes hat nun zunächst wiederum die Bedeutung des einheitlichen, alle Gegenstände in sich hegenden Raumes oder des Trägers der Raumpoesie. Zugleich liegt doch in unserem Falle, d. h. beim Aquarell, das Besondere vor, daß der Raum hier als die Basis erscheint, sowie technisch der weiße Papiergrund die Basis oder die Voraussetzung ist, das Medium, durch welches die Farben und damit die ganze Erscheinungsweise der Gegenstände dasjenige sind, was sie sind. Der Raum, so können wir sagen, ist in der Aquarellmalerei das erste, er ist nicht das zu den Gegenständen vereinheitlichend Hinzukommende und sie Verbindende, sondern er ist das, was dieselben in sich aufnimmt und dadurch erst ihnen ihr ästhetisches Dasein gibt.

Und damit nun ist hier zugleich innerhalb der dargestellten Welt die Raumpoesie das erste und demgemäß in besonderem Maße das Allbeherrschende.

Aber weiter: Die Aquarellfarbe, so sagte ich, dringt in die Oberfläche des Papieres ein und färbt dieselbe, sie überzieht sie nicht, sondern wird vom Papier aufgesaugt. Dies nun bedingt eine mehr oder minder fleckenhafte Technik. Diese aber ist wiederum das Gegenteil jeder auf Schärfe der Form gerichteten Zeichnung, ebenso auch das Gegenbild aller Klein- und Feinmalerei. Sie bedingt eine eigenartige Leichtigkeit, eine flotte, um die korrekte Wiedergabe des Einzelnen unbekümmerte Wiedergabe des Darzustellenden. Ein leichtes und flottes Hinsetzen von Flecken ist die Seele der Aquarelltechnik.

Nehmen wir nun aber damit zusammen, was schon oben betont wurde, den Mangel des dunklen Raumes oder die Herrschaft des lichten Bildgrundes, so ergibt sich, daß die Poesie der Aquarellkunst die Poesie bestimmter Wirklichkeitsgebiete sein wird. Dem zuletzt bezeichneten Momente entspricht die Wiedergabe dessen, was durch fröhliche bunte Farbe ausgezeichnet ist. Und zusammen mit dem Moment leichter fleckenhafter Technik läßt sie als Idealgebiet der Aquarellkunst weder die schärfere Charakteristik erscheinen, noch auch die Schönheit der sinnlichen Erscheinung des einzelnen Individuums oder

Gegenstandes, noch auch die Aktion, sondern das fröhliche und fröhlich bunte Menschen- und Naturdasein, die bunte Szene auf beiden Gebieten.

Kunst der farbigen Strichlagen.

Aller Fleckenkunst, und insbesondere der spezifischen Fleckenkunst, der Aquarellmalerei, steht gegenüber die Kunst der Strichlagen. Ich hebe hier die Pastellkunst, die schon einmal erwähnt wurde, heraus. Sie ist in der Tat Kunst der Strichlagen und hat nur als solche ihre besondere Berechtigung und ihre besondere Poesie. Und die Strichlagen sind solche, nur wenn die Striche voneinander getrennt sind, also den Grund sichtbar werden lassen. Gewiß kann man mit Pastell auch decken. Das Ergebnis aber ist nur eine verschlechterte Ölmalerei, eine Malerei, die das erstrebt, was sie doch nicht vollkommen leisten kann. Es fehlt der Pastellfarbe die Tiefe, das Durchleuchtete, sie ist stumpf und tot, ohne das Leben, das der zwischen den Strichlagen sichtbare Grund gibt. Nicht als wäre der Grund an sich lebendig. Dennoch gibt er Leben, zunächst sofern er ästhetisch negiert. Indem der Grund, etwa der Pappgrund zwischen den Strichen, in denen ein Körper oder eine Körperoberfläche, kurz irgendwelches Gegenständliche dargestellt ist, sichtbar bleibt, wird er, wie schon gesagt, zum Mitträger der Darstellung. Dennoch ist er eben Grund, also insofern auch wiederum nicht darstellend. Der Grund mit den Strichlagen bedeutet also in jedem Falle einen Abzug an der Wirklichkeit des Dargestellten, da nun einmal das Dargestellte nicht aus Strichen und dazwischen sichtbarem Grunde besteht. Damit mindert sich der Anspruch der Strichlagen, die Wirklichkeit wiederzugeben. Eben dadurch aber erhöht sich die Bedeutung der Darstellung, die trotzdem vollbracht ist. Aber diese ist nun natürlicherweise nicht die Darstellung durch Wiedergabe des Einzelnen, weder in seiner vollen lebensgroßen räumlichen Erscheinung und bestimmten Modellierung, noch in seiner scharfen Umrissenheit. Schärfe der Umrisse verbietet die Weichheit, die Unschärfe des Striches, ebenso wie dieselbe eine scharfe Abgrenzung der Teile im Innern, d. h. scharf charakterisierende und

flächentrennende Linien verbietet. Zugleich fehlt die Tiefe. An ihre Stelle tritt die Stumpfheit und der stumpfe Oberflächenschimmer des Pastells, das eigentümlich weißlich Mehlartige in ihm. Und dies verbietet zugleich die realistische Wiedergabe der Oberflächentextur der Gegenstände und des Spieles des Lichtes auf ihrer Oberfläche, die Wiedergabe etwa des leuchtenden Fleisches oder der Oberfläche eines bestimmten Materials, etwa der Seide, des Marmors usw. An die Stelle der Eigenart der Oberflächenstruktur der Dinge, insbesondere an die Stelle ihrer Lichtnatur tritt eben jener ausgleichende, stumpfe, weißliche Schimmer.

So ist die Pastellkunst weder die Kunst der Wiedergabe des Einzelnen in seiner vollen sinnlichen Erscheinung und Herrlichkeit, insbesondere etwa des menschlichen Körpers, noch die Kunst der Darstellung einer Aktion, eines dramatisch bewegten Lebens, noch eine Kunst der scharfen, klaren, bestimmten Charakteristik irgendwelcher Art. Und sie ist nicht Kunst der Tiefe, d. h. des vom Lichte durchleuchteten oder durchzitterten Raumes, sondern sie ist zunächst Kunst der in ihren Grenzen zerfließenden Fläche und der weich ineinander übergehenden Teilflächen, Kunst der anspruchslosen, leichten, zarten und weichen Oberflächenerscheinung.

Darum fehlt der Pastelldarstellung doch nicht eine ihr eigentümliche Tiefe und Poesie. Diese schafft eben das Zergehen der Umrisse und das Zusammengehen von Grund- und Strichlagen im Innern im Verein mit dem einheitlichen Charakter der Farbe, jenem vereinheitlichenden stumpfen Schimmer. Dadurch wird, was wir sehen, zu der weichen, zarten, äußerlich anspruchslosen Erscheinung im Raume, im Raume verwebend und damit das Leben des Raumes in sich tragend; nicht des Raumes nach seiner Tiefe, sondern eben als dieses die Dinge umwebenden und verwebenden Raumes. Dieser Raum mit der Unbestimmtheit seines nur zu ahnenden Inhaltes ist in die Darstellung aufs eindringlichste hineingenommen. Und es ist damit die ganze Fülle des nur zu Ahnenden, was in diesem Raume liegt, in sie hineingenommen.

Und damit werden wir nun doch in eine Tiefe geführt,

nämlich eben in die Tiefe eines nur zu ahnenden Inneren und eines unerschlossenen Reichtums eines solchen.

Und diese Poesie der Pastellkunst wird vervollständigt, wenn wir nun konsequenterweise diesen Raum, in welchem die Erscheinung in sich selbst verschwebt, auch jenseits der Grenze der Darstellung wahrnehmen, d. h. wenn die Darstellung auch in ihren Grenzen in den Raum verläuft oder sich auflöst. Dann erst ist die im Raume schwebende und verschwebende weiche, zarte und äußerlich anspruchslose Erscheinung vollendet. Daraus ergibt sich von selbst der natürliche Gegenstand des Pastells.

Die Griffelkunst.

Von hier führt uns nun unser Weg schließlich zu der auf Farbe völlig verzichtenden malerischen Darstellung. Mit Recht hat Klinger eine eigene Ästhetik dieser farblosen Kunst, die er als „Griffelkunst" bezeichnet, gefordert. Indem, wie er sagt, jedes Material und jede Technik ihren eigenen Geist und ihre eigene Poesie hat, hat sie zugleich ihre eigene Ästhetik, die ja im Grunde gar nichts ist als die Anerkennung dieses eigenen Geistes und dieser eigenen Poesie. Die Malerei in Farbe hat nach Klinger die Aufgabe, den Körper darzustellen. Dagegen bedarf sie nicht des Namens, der Idee, der gedanklichen oder novellistischen Zutat. Es ist hier dem Künstler gleichgültig, ob die dargestellte Gestalt „Peter oder Endymion" ist.

Anders die Griffelkunst. Von ihr sagt er, ihr Gegenstand sei nicht die Körperhaftigkeit. An die Stelle der verlassenen Körperhaftigkeit trete bei ihr die Idee. Die Griffelkunst stelle also nicht den Körper dar; sie gebe Gedanken wieder, sie greife ins Reich der Poesie. Andererseits meint Klinger, die Malerei in Farbe sei die Welt des Schönen. Alles ordne in ihr der Harmonie sich unter. Sie sei „der vollkommenste Ausdruck der Freude an der Welt, die Verherrlichung und der Triumph der Welt". Auch in diesem Punkte aber unterscheide sich die Griffelkunst von der Malerei in Farben. „Auch aus den Nachtseiten des Lebens ergeben sich dem Künstler

Bilder. Diese wiederzugeben, ist eine neue Kunst erforderlich. Diese Kunst ist die Griffelkunst".

Von diesen beiden Aussagen nun klingt zunächst die erste seltsam. In der farbigen Flächenkunst hat die Idee, die gedankliche Zutat nichts zu suchen. Hier ist es „gleichgültig, ob es Peter oder Endymion ist". In der Griffelkunst dagegen soll es sich auf einmal anders verhalten. Aber warum nun dies? Auch die Griffelkunst ist doch Kunst. Auch ihre Aufgabe kann demnach nur die sein, ein Leben in eine sinnliche Erscheinung zu bannen derart, daß wir es darin unmittelbar erleben und fühlen, finden und genießen können. Nun, dann gehört auch zum Inhalte des Werkes der Griffelkunst nicht, was wir hinzudenken oder hinzuträumen, sondern einzig das, was eben hinzugehört, d. h. was in dem Sinnlichen, das uns geboten wird, unmittelbar liegt. Es muß auch für die Griffelkunst gleichgültig sein, „ob dies Peter oder Endymion ist".

Arten der Griffelkunst.

Dazu aber fügen wir sogleich ein weiteres. Es ist nicht so, als ob nun, wie Klinger anzunehmen scheint, die Ästhetik der Griffelkunst eine einzige, überall sich selbst gleiche wäre. Sondern auch jede Art der Griffelkunst hat wiederum ihre eigene Ästhetik, weil jede mögliche Griffelkunst wiederum ihren eigenen Geist und ihre eigene Poesie hat. Man kann die Griffelkunst, weil sie auf Wiedergabe der Farbe verzichtet, auch Schwarzweißkunst nennen. Dann können wir den Gegensatz zwischen den Griffelkünsten kurz so bezeichnen, daß wir sagen: Es bedeutet der Gegensatz des Schwarz und Weiß in den verschiedenen Schwarzweißkünsten wesentlich Verschiedenes. Er bedeutet insbesondere Verschiedenes in den zwei Griffelkünsten, die sich am charakteristischsten gegenüberstehen und die ich darum in diesem Zusammenhange speziell herausheben will, dem Holzschnitt und der Radierung.

Dabei verstehe ich unter der Radierung die echte Radierung, d. h. die Radierung in Strichen, die leicht und unbekümmert über die Oberfläche hingeworfen zu sein scheinen und dichter und weniger dicht aneinander gelagert sind oder sich durch-

kreuzen, in jedem Falle aber zwischen sich den weißlichen oder gelblichen Papiergrund sichtbar werden lassen. Ich denke nicht an die verfälschte Kunst der Radierung, bei der zu den Strichen eine den Grund deckende Färbung oder Tönung da und dort hinzukommt, oder denke nicht an dies Gemisch von Strichkunst und Fleckenkunst oder von Griffelkunst und flächenüberdeckender oder auch flächenfärbender Kunst, durch welche wiederum das einheitliche Kunstwerk in ein Zusammen von Stücken oder Fetzen verschiedener Kunstwerke verwandelt, oder der einheitliche „Geist" desselben zerstört wird. Ebenso meine ich, wenn ich vom Holzschnitt rede, nicht etwa denjenigen, der die Photographie nachahmt, sondern den echten Holzschnitt, etwa nach Dürers Art.

Achten wir nun zunächst auf das Gemeinsame aller Griffelkünste oder Schwarzweißkünste. Dasselbe liegt zunächst in dem Dasein des „Weiß", d. h. dem sichtbaren Hervortreten des weißen Grundes zwischen den Strichen oder Linien. Indem dieser Grund zwischen den Strichen hervortritt, ist er wie beim Pastell Mitträger der Darstellung. Er stellt, allgemein gesagt, Raum dar. So sehen wir im Holzschnitt das weiße Papier zwischen den Linien, vielleicht in ziemlicher Ausdehnung. Die Linien geben die Grenzlinien und gewisse charakteristische Linien im Inneren wieder. Dann sind doch nicht die Linien für sich, sondern diese zusammen mit dem zwischen ihnen sichtbaren Grunde, dasjenige, wodurch der Gegenstand, etwa ein Gesicht, wiedergegeben wird. Ein Gesicht besteht ja doch eben nicht aus bloßen Linien. Und da nun der Grund *zwischen* verschiedenen *Gegenständen* der *gleiche* Grund ist, so ist auch er wiedergebend oder darstellend. Nur ist, was er darstellt, nicht der mit Dingen ausgefüllte Raum, sondern es ist der Raum, durch welchen die Gestalten und Dinge zueinander in *Beziehung stehen*.

Und Analoges gilt nun auch von der Radierung. Auch hier repräsentiert der Grund zwischen den Strichen, nicht für sich, aber mit den Linien zusammen, Körperoberfläche und Raum. Damit sind in beiden Fällen die Körperoberfläche und der Raum in der Darstellung anerkannt. Aber sie sind anerkannt durch

den einheitlichen, überall identischen Grund. Es ist insofern der Unterschied zwischen dem leeren Raum und den Gegenständen und ebenso der Unterschied der Gegenstände untereinander ästhetisch negiert. Alles erscheint sozusagen als ein bloßer Teil des einen, überall sich selbst gleichen Raumes. Und gleichzeitig sind auch die Unterschiede der Farbe überall ästhetisch negiert. Und damit ist zugleich das farbige Leben der Gegenstände ästhetisch negiert.

Dies aber weist in beiden Fällen zunächst hin auf solche Gegenstände der Darstellung, für welche die Farbe gleichgültig ist. Zugleich übt der einheitliche Grund oder die überall gleiche Weise, wie der Raum, sowohl als Oberfläche der Körper, wie als Raum zwischen den Körpern, für uns da ist, gegenüber den einzelnen Gegenständen, auch abegeshen von der Farbe, d. h. vom Fehlen der Farbenunterschiede, eine ihre Einzelheit verneinende Wirkung. Der einheitliche, überall gleiche Raum umfaßt die Gestalten und Dinge, hegt und verwebt sie in sich, verschlingt sie, hebt ihre Besonderheit und Unterschiedenheit relativ auf. Und damit sind dieselben in besonderer Weise verwoben oder relativ aufgelöst in die Poesie des einheitlichen Raumes.

Andererseits aber hat doch auch wiederum der Grund in beiden Arten der Griffelkunst eine völlig verschiedene Daseinsweise und Bedeutung. Bezüglich des Holzschnittes kann man sagen, der Grund gibt die Oberfläche der Gegenstände und den Raum wieder, aber er gibt sie auch wiederum nicht wieder, d. h. die Fläche zwischen den Linien ist in ihrer ganzen Eigenart, nicht nur hinsichtlich ihrer Farbe, sondern auch hinsichtlich ihrer Modellierung, nicht wiedergegeben. Sie ist es nur durch die Linien, also durch ihre Grenzen. Dagegen ist in der Radierung die Fläche auch wiedergegeben in ihrer Form oder Modellierung.

Und ebenso ist der Raum zwischen den Gegenständen dort nur wiedergegeben in seinen Grenzen, hier zugleich nach seiner Tiefe, nach seiner inneren Gestaltung oder „Modellierung“, d. h. der Art, wie er vom Lichte durchleuchtet oder unbeleuchtet gelassen und damit in sich „gestaltet“ ist.

Diesen Sachverhalt können wir aber auch von der Seite der Linien her betrachten. Diese sind im Holzschnitt Grenzlinien, d. h. sie sind Umgrenzungslinien, oder sind Grenzlinien zwischen Flächen, die im Inneren einer Gesamtfläche aneinander stoßen. In der Radierung dagegen sind die Linien modellierend, Licht und Schatten, Hell und Dunkel bezeichnend, in diesem Sinne Körperformen und Lebendigkeit des Raumes schaffend.

Und damit nun unterscheiden sich auch notwendig die Darstellungsgebiete beider Künste. Oben wurde das Gebiet der beiden zunächst negativ bestimmt. Worauf es darnach zunächst bei beiden in keinem Falle ankommen kann, das ist die farbige Erscheinung und das darin liegende Leben. Nun, was übrig bleibt, wenn ich hiervon absehe, das scheint zunächst die Form. Aber der Holzschnitt ist zwar Kunst der Linien, die körperliche Formen bezeichnen, aber er ist das Gegenteil einer Kunst der für sich bedeutsamen oder der an sich schönen körperlichen Form, d. h. derjenigen körperlichen Form, die vermöge der in ihr liegenden Fülle und Harmonie des körperlichen Lebens oder als Ausdruck des beglückenden körperlichen Daseins und Lebensgefühles absoluten ästhetischen Anspruch zu erheben vermag und darum volle und reine Wiedergabe fordert. Alle „innere" Form, d. h. alle Modellierung, schwindet ja bei ihm und es bleibt nur die Grenze. Und die Linien des Holzschnittes, die ich hier im Auge habe, geben nicht wieder weder Linien — es ist unmöglich wiederzugeben, was an den Gegenständen gar nicht vorkommt, noch körperliche Formen, sondern sie sind viel eher Repräsentanten von etwas anderem als sie selbst sind, Symbole, in welchen das wesentliche der Gesamterscheinung, ihres Aufbaues und ihrer Bewegung sich verdichtet und zusammenfaßt, ein charakterisierendes Schema. Und in anderem Sinne hat die Form des Körpers für die Radierung keine Bedeutung. In welchem Sinne, das sagen die leicht hingeworfenen, scheinbar zufällig so oder so gerichteten und durcheinander gehenden, nebeneinander herlaufenden oder sich durchkreuzenden Striche. Damit gibt die Radierung gewiß jene „innere" Form. Dagegen läßt sie die Grenzen bald mehr, bald minder zerfließen. Sie

verwebt im Raume. Und sie scheint zugleich überall geflissentlich auf jede Schärfe und Reinheit der Form im einzelnen, jede korrekte Durchbildung derselben zu verzichten.

Und da es nun so ist, so bleiben für beide Kunstgattungen zusammen nur zwei Möglichkeiten, nämlich die Darstellung der Bewegung und kräftigen individuellen Charakteristik einerseits und die der spezifischen Innerlichkeit andererseits. Jene aber bezeichnet das spezifische Gebiet des hier in Rede stehenden Holzschnittes, diese das der Radierung.

Die scharfe Bestimmtheit und sichere Führung der Umrißlinien, die kraftvoll hingesetzte Silhouette, wie sie dem Holzschnitt von der hier in Rede stehenden Art eigen ist, weist aber, wie öfter betont, auf die Bewegung des Körpers und die Richtung des Willens nach außen, auf Äußerungen und aktive Wechselwirkung der Gestalten untereinander und mit den Dingen. Dazu treten die Linien im Innern der Gestalten, die dem Ausdruck dienen, nicht dem feinen und stillen Ausdruck des in sich bleibenden Innenlebens, sondern dem vollen Ausdruck kraftvoller, lebhafter, „lauter“ Lebensäußerungen, dem Ausdruck der starken inneren und zugleich nach außen drängenden Erregung, zugleich der einfachen, aber scharfen und bestimmten, in entsprechend bestimmten Linien zum Ausdruck kommenden Charakteristik derselben und ihrer sinnlichen Kundgabe.

Jene beiden ersten Momente könnten wir vereinigen im Begriffe des „Dramatischen“. Doch wäre dieser Ausdruck auch wiederum mißverständlich. Am besten ist es, wir sagen: der natürliche Gegenstand des Holzschnittes von der hier gemeinten, Dürerschen Art, derjenige, in welchem seine Eigenart am vollkommensten zur Geltung kommt, ist das in Gebärden, Handlungen und überhaupt in charakteristischen Linien zum Ausdruck kommende, kurz das nach außen zutage tretende Leben.

Dagegen ist das spezifische Gebiet der Radierung das Gebiet der Innerlichkeit. So wenig wie beim Holzschnitt, kann bei ihr die schöne sinnliche Erscheinung, die in den reinen Formen des Körpers zum Ausdruck kommt, den Gegenstand der Darstellung ausmachen. Und zwar aus den schon angegebenen

Gründen, d. h. wegen des Charakters des Zufälligen, welcher der Formgebung im einzelnen in der Radierung anhaftet, zum anderen, weil es in ihrer Natur liegt, die Gestalten durch Luft und Licht ausdrücklich in den Raum zu verweben. Diese beiden Momente drängen aber vereint auf Innerlichkeit, jenes Moment unmittelbar auf Darstellung des seelischen Ausdruckes im Individuum, dieses auf Darstellung der „Seele", d. h. der Stimmung im Raume, auf die eigenartige Poesie im Raume, insbesondere des im Raume waltenden Lichtes. Diese beiden Momente aber vereinigen sich. Das Innerliche des Raumes führt uns auch hier, und hier in eindringlichster Weise, auf das Innerliche in den Individuen. So ist die Radierung im höchsten Sinne eine Kunst der Poesie der Innerlichkeit.

Hier ist der Punkt, wo vollkommen das Unrecht jenes Klingerschen Satzes einleuchtet, an die Stelle der Körperhaftigkeit trete in der Griffelkunst „die Idee". In der Radierung insbesondere tritt in Wahrheit an die Stelle der Körperhaftigkeit dasjenige, was den eigentlich natürlichen Gegensatz zu aller Körperhaftigkeit ausmacht, nämlich das spezifisch Seelische, das Gemütliche und Geistige, und zugleich, als die Atmosphäre, worin dies lebt, das Innerliche oder der Stimmungsgehalt des Raumes.

Zugleich aber leuchtet hier auch das Recht des anderen Klingerschen Satzes ein: „Auch die Nachtseiten des Lebens fordern ihre bildliche Darstellung, und dazu bietet sich die Griffelkunst dar". Stellt die einzelne Gestalt als solche in ihrer sinnlichen Erscheinung keinen Anspruch mehr, so kann sie häßlich sein. Und erhebt die „dramatische" Äußerung der inneren Erregung keinen Anspruch mehr, so hat auch hier das an sich Bedeutungslose und Unschöne sein Recht. Um so bedeutsamer erscheint dann dasjenige, was trotzdem, vielmehr eben dadurch, zur vollen Geltung gelangt.

Es gibt keine Wirkung der Kunst, die nicht an einen Verzicht geknüpft wäre. Jedes darzustellende Objekt hat mannigfache Seiten, die in unserer Betrachtung miteinander konkurrieren. Drei Hauptseiten sind im obigen hervorgehoben. Es gibt eine Schönheit des körperlichen Daseins, der ruhenden sinnlichen

Erscheinung; es gibt eine Schönheit der ausdrucksvollen, lebhaften, kraftvollen Bewegung; und es gibt eine Schönheit der innerlichen Zuständlichkeit, eine Schönheit des in der Tiefe liegenden Menschenwertes, der erst im Leiden, in der Kümmernis und vielleicht der Verkümmerung, kurz in allem dem, was zum Heroischen, Herrlichen, zum Triumph der „sinnlichen“ oder körperlichen Schönheit und Kraft den äußersten Gegensatz bildet, zu seinem vollen Rechte gelangen kann.

Es ist aber Aufgabe der Kunst, dies alles uns eindrucksvoll gegenwärtig zu machen. Es ist insbesondere auch eine Aufgabe derselben, jenes nur innerliche Schöne aus der unschönen Hülle, an die es seiner Natur nach gebunden ist, heraustreten zu lassen, das Gold des Menschlichen aus solchem Leiden, solcher Verkümmerung, kurz, aus der Niedrigkeit oder Nacht des Lebens herausleuchten zu lassen. Und dazu bietet nun dasjenige Darstellungsmaterial und diejenige Technik die Hand, in deren Natur es liegt, daß sie nicht abzielen kann auf jenes Heroische und Herrliche, jenen „Triumph“ der Schönheit, noch auch auf jenes kraftvoll „dramatisch“ sich äußernde Leben, sondern deren ganze Kraft im Dienste des seelischen Ausdruckes steht.

Eine solche Technik aber ist die Radierung. Auch sie gibt einen Triumph, nämlich den Triumph des spezifisch Seelischen, des Gemütlichen und Geistigen, und zugleich den Triumph des allgemeinen Raumlebens, des Lichtes und des Lebens, das auch im Dunkel geheimnisvoll webt.

Zugleich kann aber die Radierung durch die Wirkung des Lichtes, dessen Macht da oder dort an einem einzigen Punkte das Dunkel überwindet, in besonderer Weise dasjenige Einzelne, in welchem der Sinn des Ganzen sich zusammenfaßt, zu höchster Wirkung bringen. Man denke hier wiederum an die Rembrandtsche Verwendung des Lichtes. Dabei wirkt doch nicht dies Einzelne als Einzelnes, vor allem nicht als einzelne körperliche Gestalt, sondern dasselbe wirkt als der geistige Gipfel- und Mittelpunkt, in welchem all das innerliche Leben sich zusammenfaßt.

Auch damit aber ist noch nicht alles gesagt. Zu den Darstellungsmitteln der „Griffelkunst“ gehört auch der geringe Maß-

stab. Auch in dessen Natur liegt es, daß die einzelne körperliche Form und die körperliche Form überhaupt zurücktritt. Körperliches Leben ist an die Größe des Raumes gebunden, in welchem es sich entfaltet. Das in sich beschlossene Innerliche und Gemütliche dagegen bedarf keiner räumlichen Größe. An die Stelle aller räumlichen Dimensionen tritt hier die unräumliche Dimension der seelischen Tiefe.

Solche Innerlichkeit und Tiefe kann unsagbar, rätselhaft, geheimnisvoll erscheinen. Und vielleicht gibt sie dadurch zu Gedanken und Deutungen Anlaß. Dann gehören doch nicht diese Deutungen, sondern es gehört einzig das unmittelbar Erlebte, d. h. eben dies unsagbar Rätselhafte, Geheimnisvolle zum Inhalt des Kunstwerkes. Es ist auch hier gleichgültig, „ob dies Peter oder Endymion ist".

Ich wiederhole: Jedes Darstellungsmittel, also auch jede Kunst hat „ihren eigenen Geist und ihre eigene Poesie". Diesen Geist und ihre Poesie wird der Künstler jederzeit anerkennen und triumphieren lassen. Er wird nie seiner Kunst einen fremden Geist aufnötigen.

Dies aber heißt jedesmal: Er verzichtet.

Der Künstler zeigt sich in dem, was er gibt, noch mehr vielleicht in dem, was er zu geben unterläßt. Dadurch erst gibt er ganz, was er gibt. Alles, was man Flottheit, Leichtigkeit und Freiheit in der Verwendung der Mittel nennt, jede Benützung des Zufälligen, jede Vermeidung des Eindrucks des Geflissentlichen und Gequälten gehört hierher.

Der Künstler beherrscht sein Material und seine Technik; dies aber heißt niemals, daß er sie quält oder gar tötet, sondern daß er ihnen volle Freiheit läßt und eben dadurch seine Wirkung vollbringt.

Ja, der Künstler wird jederzeit geflissentlich hinter dem zurückbleiben, was das Material erlaubt, um jeden Gedanken eines Konfliktes zwischen seinem Wollen und dem, was das Material gestattet oder fordert, auszuschließen, also jeden Konflikt zwischen Wollen und Können, jeden Eindruck der Unzulänglichkeit.

Daraus ergibt sich die möglichst scharfe Scheidung der

Künste. Es ist ein Zeichen des Niederganges, wenn der Musiker dichtet und der Dichter musiziert, wenn irgendeine der bildenden Künste Gedanken verkündigt, wenn der Plastiker statt plastische Gestalten Weltanschauungen oder Gedankensysteme meißelt.

Jede Kunst hat ihre eigene Poesie. Also hat jede Kunst, die nicht Poesie ist, eine andere Poesie als die Poesie. Und verloren ist jede Kunst, die philosophiert.

Jedes Kunstwerk ist allgemeingültig und sagt etwas Allgemeines. Und es mag ein Zeichen eines großen Kunstwerkes sein, wenn sich bei ihm allerlei Allgemeines denken läßt. Aber es ist ein Zeichen des Kunstwerkes überhaupt, daß es der gedanklichen Zutat nicht bedarf. Und das größte Kunstwerk ist allemal dasjenige, in dessen Betrachtung ich alle gedanklichen Zutaten vergesse, weil mir das Kunstwerk so viel gibt, daß für dergleichen in mir kein Raum mehr bleibt.

Es ist, wiederhole ich, die spezifische, durch nichts in der Welt zu ersetzende Aufgabe der Kunst, daß sie — nicht mir etwas zu denken gibt, sondern Leben, nämlich positives Leben in eine sinnliche Erscheinung bannt, so daß ich es darin unmittelbar finde, fühle und genieße.

Neuntes Kapitel: Die Reliefkunst.

„Plastisches“ und „malerisches“ Relief.

Unter „Plastik“ pflegt man zunächst die Rundplastik zu verstehen, d. h. diejenige, die das Dreidimensionale und ringsum Begrenzte, kurz das Körperliche, wiedergibt in dieser seiner vollen Körperlichkeit, also durch Formen, die in gleicher Weise dreidimensional und ringsum in sich abgeschlossen sind. Unter Malerei verstehe ich im folgenden wie oben die Flächenbildkunst überhaupt, also nicht nur die Malerei in Farben, sondern auch die Zeichnung oder die bloße „Griffelkunst“.

Zwischen jener Plastik und dieser Malerei nun steht die Reliefkunst in eigentümlicher Weise in der Mitte. Das Allge-

meine des Reliefs ist dies, daß die Darstellung an die Fläche gebunden, und doch nicht selbst flächenhaft, sondern körperlich ist. Jenes Moment hat es mit der Malerei, dieses mit der Plastik gemein. Oder bestimmter gesagt, im Relief wird der Raum außerhalb der Körper oder außerhalb des von ihnen erfüllten Raumes, also der leere Raum, zur Fläche, verliert also seine dritte oder Tiefendimension. Die Körper aber erhalten sich relativ in ihrer Körperhaftigkeit.

Dies klingt wie ein Widerspruch. Die Körper sind doch eben im Raume, oder der Raum, den die Körper erfüllen, gehört zum Raume außerhalb derselben, d. h. es ist ein und derselbe Raum, der da von Körpern erfüllt, dort leer ist. Wie nun kann dann dieser eine und selbe Raum, sofern er leer, d. h. nicht von Körpern erfüllt ist, seine Körperhaftigkeit verlieren, soweit er von Körpern erfüllt ist, sie behaupten.

Nun, dieser Widerspruch löst sich durch einen Kompromiß. Es bleibt dabei, der Raum außerhalb der Körper wird im Relief zur Fläche. Es schwindet also zunächst die dritte Dimension des leeren Raumes. Damit nun würden auch die Körper flächenhaft oder verlören gleichfalls ihre dritte Dimension. Aber dagegen nun sträuben sich sozusagen die Körper, sie streben aus der Fläche, in der sie sich verlieren sollen, wieder heraus. Und so schweben sie nun zwischen beidem: Sie bleiben einerseits, da wie gesagt ihr Raum und jener leere Raum ein einziger ist, daran gebunden, andererseits treten sie doch daraus mehr oder minder heraus, oder „treiben" in sich selbst den Raum, vermöge der in ihnen liegenden Tendenz der dreidimensionalen Ausbreitung, aus der Fläche heraus. Und durch dies Heraustreten aus der Fläche oder dies „Heraustreiben" entsteht eben das Relief.

Daß nun aber in solcher Weise das Relief zwischen Plastik und Malerei steht, dies bedingt einen Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Arten des Reliefs, den wir sofort betonen müssen. Wir können dieselben einstweilen, d. h. vorbehaltlich einer späteren anderen Benennung, mit dem Namen des plastischen und des malerischen Reliefs bezeichnen. Da dieser Gegensatz durch den Gegensatz von Plastik und Malerei bedingt ist, so wird derselbe

uns deutlicher, wenn wir den Gegensatz zwischen Plastik und Malerei noch einmal ausdrücklich bezeichnen.

Dieser nun besteht kurz gesagt darin: die Plastik im Sinne der Rundplastik stellt Körper dar als raumerfüllend, aber sie stellt nicht den Raum dar, in welchem die Körper sind. Sie ist in diesem Sinne Körperkunst, nicht Raumkunst. Die Malerei dagegen stellt den Raum dar und in dem Raume Körper, oder sie stellt Körper dar nicht nur als raumerfüllend, sondern auch als im Raume lebend, atmend und zueinander in Beziehung stehend. Der Raum, den wir außerhalb der plastisch dargestellten Gestalt sehen, ist einfach der auch uns umgebende reale Raum. Dagegen ist der Raum, den wir die gemalte Gestalt in dem gemalten Bilde umgeben sehen, dargestellter, zu den dargestellten Körpern gehöriger Raum.

Aus diesem Gegensatz zwischen Plastik und Malerei ergeben sich nun für das zwischen beiden stehende Relief die beiden Möglichkeiten, auf die oben durch die Worte „plastisches“ und „malerisches Relief“ hingedeutet werden sollte. Dies will heißen, das Relief kann zum Raume einerseits so sich verhalten, wie die Plastik, andererseits so, wie die Malerei. Und je nachdem es in der einen oder anderen Weise zum Raume sich verhält oder hinsichtlich seines Verhaltens zum Raume auf den Standpunkt der Plastik oder auf den der Malerei sich stellt, geben wir ihm, nämlich vorläufig, den einen oder den anderen Namen.

Indem wir nun den durch diese beiden Namen bezeichneten Gegensatz genauer bezeichnen, ergibt sich zunächst, daß unser obiger Satz, im Relief werde „der Raum außerhalb der Körper“ zur Fläche, etwas völlig anderes besagt, je nachdem dabei an das plastische oder an das malerische Relief gedacht ist. Inwiefern, dies erhellt unmittelbar aus dem oben Gesagten: Der „Raum außerhalb der Körper“, der in jenem Relief zur Fläche wird, kann kein anderer sein als der reale Raum. Und die Fläche selbst, in welche dieser Raum im plastischen Relief sich verwandelt, ist demnach eine reale Fläche, etwa die Oberfläche einer Stein- oder Holzplatte, und sie ist nur dies, also nur die Oberfläche einer realen Masse. Und demnach können auch die „Körper“, die aus ihr heraustreten, nicht die dargestellten Gestalten

sein, sondern, was aus dieser realen Fläche der Stein- oder Holzplatte heraustritt, können nur die Stein- bzw. Holzgebilde, die Bildwerke, die Figuren, d. h. die modellierten körperlichen Massen sein, in welchen die Gestalten dargestellt sind. Bezeichnen wir diese reale Fläche kurz als „Bildgrund" oder „Bildträger" in dem Sinne, in welchem beim Leinwandgemälde die Leinwandfläche so heißen kann, so ist das plastische Relief ein in seinem Bildgrunde real steckengebliebenes, andererseits daraus heraustretendes plastisches Bildwerk, bzw. es ist eine Anzahl oder ein Nebeneinander solcher aus einem Bildgrunde heraustretender Bildwerke. Und was in dem Relief dargestellt ist, das sind schlechterdings nur die Gestalten und nicht der Raum, in welchem das Dargestellte sich befindet.

Daraus folgt, daß, falls auf einer und derselben Fläche, wie soeben schon als möglich angesehen wurde, mehrere Gestalten dargestellt sind, diese Gestalten im „plastischen" Relief nicht durch den zwischenliegenden Raum, d. h. durch die Oberfläche der Stein- oder Holzplatte hindurch miteinander in Beziehung stehen können. Sondern, was durch diesen Raum hindurch in Beziehung steht, sind einzig und allein die Bildwerke, die Figuren, die modellierten Massen. Nur eine einzige Weise gibt es, so sahen wir, in der Plastik überhaupt, wie dargestellte Gestalten als zueinander in Beziehung stehend dargestellt sein können. Diese besteht darin, daß die Gestalten dargestellt sind als unmittelbar körperlich sich berührend, sich fassend, haltend, tragend u. dgl. Und das einzige Mittel wiederum zur Wiedergabe eines solchen unmittelbaren körperlichen Zusammenhanges ist die Massenkontinuität, d. h. die Kontinuität der darstellenden Masse, das Gebildetsein der Gestalten aus einem einzigen Massenstück ohne Trennung oder Zwischenraum und ohne jede den Zusammenhang der Masse für das Auge aufhebende Unterscheidung. Genau so nun können auch im „plastischen" Relief Gestalten als zueinander in Beziehung stehend dargestellt oder charakterisiert sein, nur insoweit, als die Gestalten als körperlich sich fassend, haltend, tragend usw. dargestellt sind. Und auch hier ist das einzige Mittel, sie so

darzustellen, die sichtbare Kontinuität der darstellenden Masse. Bezeichnen wir die Darstellung zueinandergehöriger Gestalten als Gruppendarstellung, so können wir dies auch so ausdrücken: Es gibt wie in der Rundplastik so auch im „plastischen Relief“ kein anderes Mittel der Gruppendarstellung als die den unmittelbaren körperlichen Zusammenhang der Gestalten wiedergebende Massenkontinuität.

Dies hindert nun freilich nicht, daß in einem „plastischen Relief“ auf einer und derselben Fläche beliebig viele Gestalten, die durch einen Teil der Fläche voneinander getrennt sind, also nicht unmittelbar zusammenhängen, nebeneinander dargestellt sind. Und dieselben können auch „sachlich“ zusammengehören. Sie könnten etwa alle einem und demselben Festzuge oder dgl. entnommen sein, und die Bildwerke, in welchen sie dargestellt sind, können auf der einen und selben Platte in derselben Weise sich folgen, wie in dem wirklichen Festzuge die Gestalten sich folgen würden. In solchem Falle spricht man dann vielleicht von einer „Darstellung eines Festzuges“. In Wahrheit ist in solchem Falle, immer vorausgesetzt, daß das Relief ein „plastisches“ sei, nicht der Festzug dargestellt, sondern es sind nur aus derselben Fläche einzelne Gestalten und Gruppen aus einem Festzuge aneinander gereiht, d. h. es sind verschiedene Bildwerke, welche diese einzelnen Gestalten oder Gruppen darstellen, auf einer und derselben Platte vereinigt. Aus diesen aneinandergereihten Bildwerken mögen wir uns in unseren Gedanken den Festzug zusammensetzen; damit ist aber doch noch nicht der Festzug dargestellt. Zur Darstellung des Festzuges würde eben auch die Darstellung der räumlichen Beziehung der Gestalten oder Gruppen gehören. Von einer solchen aber ist beim plastischen Relief keine Rede. Die Flächenstücke zwischen den Gebilden sind Stücke des realen Raumes, durch welche unmöglich das Dargestellte, also nur ideell Vorhandene in Beziehung gesetzt werden kann. Sondern, ich wiederhole, was dadurch in Beziehung gesetzt ist, sind einzig die Bildwerke.

Völlig anders dagegen verhält es sich mit dem „malerischen Relief“, für das auf jedermann bekannte Beispiele, etwa aus

der Renaissance, hingewiesen werden kann. Der zur Fläche gewordene „Raum außerhalb der Körper“ ist hier der Raum, in welchem die dargestellten Gestalten sich befinden. Dieser ist also hier mitdargestellter Raum. Und aus diesem mitdargestellten Raume nun treten in diesem Falle in der Darstellung diese Gestalten heraus, um zugleich mehr oder minder an seine Flächenhaftigkeit gebunden oder in dieselbe mit hineingezogen zu werden.

Anfangsgrenze und Entstehung des Reliefs.

Aus diesem Gegensatze beider Arten des Reliefs ergeben sich nun aber weitere Konsequenzen. Jedes Kunstwerk beginnt irgendwo oder hat irgendwo seine Anfangsgrenze, von welcher die ästhetische Betrachtung beginnt oder mit welcher das Kunstwerk für diese anhebt. Diese Anfangsgrenze nun ist für das plastische Relief die Oberfläche der Platte, aus welcher die Figuren oder die Bildwerke nach vorne gegen den Beschauer zu heraustreten. Das malerische Relief dagegen hat seine Anfangsgrenze, ebenso wie das gemalte Bild, in der Vorderfläche, von welcher aus der dargestellte Raum nach rückwärts vom Beschauer hinweg sich erstreckt. Dabei hat, wie man sieht, das Wort „Anfangsgrenze“ des Kunstwerkes in beiden Fällen einen verschiedenen Sinn. Jene Anfangsgrenze des „plastischen“ Reliefs ist Grenze für das Bildwerk oder die Bildwerke. Die Anfangsgrenze des malerischen Reliefs dagegen ist Anfangsgrenze des Dargestellten. Jene ist materielle, diese ideelle Grenze. Jene Anfangsgrenze ist genauer gesagt Grenze zwischen einem Stück der materiellen Welt, nämlich demjenigen, welches durch die Bildwerke bezeichnet ist und der außerhalb der Bildwerke liegenden materiellen Welt. Die Anfangsgrenze des malerischen Reliefs dagegen ist die Grenze zwischen der ideellen Welt des Kunstwerkes einerseits und der realen oder materiellen Welt, in welcher ich, der Beschauer, mich befinde, andererseits. Beide könnten sie „Bildgrenze“ heißen. Aber beide sind sie dies dann in diesem entgegengesetzten Sinne. Von jener hinteren Grenzfläche des „plastischen“ Reliefs erheben sich, wie gesagt, nach vorne

gegen den Beschauer zu die Bildwerke, von dieser vorderen Grenzfläche des malerischen Reliefs erstreckt sich nach rückwärts der dargestellte Raum mit dem, was ihm angehört.

Im letzteren Falle ist der materielle Träger für die Darstellung des Raumes oder der sinnliche Repräsentant dieses Raumes die hinter der vorderen Grenzfläche liegende materielle Masse etwa der Holz- oder Steinplatte. Dagegen ist die hinter jener hinteren Grenzfläche des plastischen Reliefs liegende materielle Masse nicht Träger für irgendeine Darstellung oder Repräsentant eines Dargestellten, sondern sie ist einfach diese materielle Masse.

Von der bezeichneten „Anfangsgrenze" aus nun entsteht in beiden Fällen das Relief der Idee nach, d. h. für die ästhetische Betrachtung. Das plastische Relief entsteht also der Idee nach — wie es in Wirklichkeit entsteht, ist hier völlig gleichgültig — etwa durch Aufsetzung oder Anheftung hinsichtlich der dritten Dimension der Flächenhaftigkeit angenäherter Bildwerke auf die Oberfläche einer Platte oder durch Heraustreiben der Bildwerke aus einer solchen. Dagegen entsteht, wiederum der Idee nach, das malerische Relief auf dem entgegengesetzten Wege, nämlich von jener Grenzfläche aus nach rückwärts. Um uns den Prozeß dieser ideellen Entstehung des malerischen Reliefs anschaulicher zu machen, denken wir uns zunächst ein Bild auf der Oberfläche einer Masse aufgezeichnet oder eingeritzt und modelliert in Licht und Schatten. Die Umrißlinien aber sind gemeint als Umrißlinien von Gestalten, die jenseits der Oberfläche in der Tiefe liegen. Und die Modellierung in Licht und Schatten ist gemeint als körperliche Modellierung oder repräsentiert eine solche. Und nun holt der Künstler dies Gemeinte oder Repräsentierte durch sukzessives Eindringen, Eingraben, Einschneiden in die Tiefe der Platte heraus. An die Stelle der Umrißlinie treten dabei Grenzen körperlicher Gebilde, und an die Stelle der Modellierung mit Licht und Schatten tritt die körperliche Modellierung.

Während also im plastischen Relief bei seiner „ideellen Entstehung" zur hinteren Grenzfläche, welche die „Ausgangs-

grenze" für das Kunstwerk bildet, etwas hinzugefügt wird, nimmt das malerische Relief, von der vorderen Grenzfläche ausgehend, etwas von der jenseits derselben liegenden Masse hinweg. Jenes schafft etwas Neues, dieses dagegen spart aus.

Bei jener Ersetzung der Malerei durch die plastische Darstellung im „malerischen" Relief bleibt nun eines der Mittel, durch welches die Malerei Objekte als in größerer Tiefe befindlich oder als in die Tiefe sich erstreckend darstellt, nämlich die Verkleinerung der Gestalten, bzw. die Verkürzung der in die Tiefe sich erstreckenden Linien und Flächen einfach bestehen. An die Stelle der Luftperspektive dagegen tritt die Minderung des plastischen Heraustretens an den Grenzen und die Abflachung des Reliefs überhaupt. Dies Motiv ist, ebenso wie die Luftperspektive der Malerei, der Erfahrung entnommen, Auch für die Wahrnehmung wirklicher Objekte flacht sich ja das Entferntere ab. Sein körperliches Heraustreten mindert sich, und der Unterschied des Vor- und Zurücktretens seiner Teile schwindet mehr und mehr, so daß die Objekte der bloßen Fläche oder der nur noch durch Umrißlinien bezeichneten einfachen Silhouette sich nähern.

Dagegen besteht beim „plastischen" Relief keine Möglichkeit, Gestalten durch Verkleinerung als der Tiefe angehörig darzustellen. Auch hier gibt es eine Tiefe, aber nur in den einzelnen Gestalten. Dagegen gibt es hier schlechterdings keine Tiefe, in welche die Gestalten eingeordnet sein könnten. Verkleinerung ist darum hier gleichbedeutend mit Darstellung einer kleineren Gestalt. Verkleinerung eines Menschen etwa ist hier nicht Darstellung eines Menschen, der weiter in der Tiefe sich befindet und darum kleiner erscheint, sondern sie ist Darstellung eines kleineren Menschen.

Und aus dem gleichen Grunde hat jener Ersatz der malerischen Luftperspektive, wie er im malerischen Relief stattfindet, für das plastische Relief keine Bedeutung. Treten Teile einer und derselben Gestalt weiter als andere zurück, d. h. sollen sie als weiter zurücktretend dargestellt werden, so ist dafür freilich auch hier die Abflachung das naturgemäße Mittel. Diese ist aber hier nicht, wie beim malerischen Relief, ein Verschwinden

der Körperlichkeit im Raume, in welchen die ästhetische Betrachtung hineinblickt und in dem sie die Gestalten erblickt, sondern sie ist einfach das vermehrte Steckenbleiben der Figur in der Oberfläche, etwa der Stein- oder Holzmasse. Dies Steckenbleiben aber ist ein geringeres Heraustreten am Rande der Körper und damit zugleich eine geringere Höhe des Reliefs im Innern derselben.

Aufbau des Reliefs. Die Tiefe.

Jenem Gegensatz im Wesen und der ideellen Entstehung des plastischen Reliefs einerseits, des malerischen andererseits, entspricht nun natürlich auch ein Gegensatz hinsichtlich des Standpunktes unserer Betrachtung und Beurteilung Das rundplastische Gebilde fordert auf zur Betrachtung von allen Seiten her, also in Linien, die, von allen Seiten her kommend, im Kunstwerke zusammenlaufen oder nach ihm hin konvergieren. Das gemalte Bild erfordert die entgegengesetzte Betrachtung, nämlich die Betrachtung von einem Punkte aus in Linien, die nach den verschiedenen Punkten des Bildes zu divergieren.

Und da nun das malerische Relief Bild ist, so erfordert es gleichfalls diese letztere Betrachtungsweise. Dagegen erfordert das plastische Relief eine neue Weise der Betrachtung, nämlich die Betrachtung nicht von einem Punkte, sondern von unendlich vielen Punkten aus, die in unendlich vielen Linien, aber zueinander parallel und senkrecht zu jener materiellen Hintergrundsebene laufen.

Demgemäß erscheint beispielsweise die dargestellte und an sich, d. h. in Wirklichkeit horizontale Fußbodenebene beim malerischen Relief als Schräge. Beim plastischen Relief dagegen bleibt sie, so weit hier überhaupt von einer Fußbodenebene die Rede ist, horizontal.

Da das plastische Relief keinen Raum darstellt, in welchem die dargestellten Gestalten sind und zusammengeordnet sind, so gibt es auch für dasselbe keine Beziehung der dargestellten Gestalten zueinander hinsichtlich der Tiefe, also keinen Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Sondern es gibt lediglich das Neben-

einander. Und auch dies ist, wie schon gesagt, ein Nebeneinander nicht der Gestalten, sondern der Bildwerke. Dagegen gibt es dies alles beim malerischen Relief.

Besonders betone ich aber, daß es beim plastischen Relief keinen dargestellten Hintergrund gibt. Nur die plastischen Bildwerke haben hier einen „Hintergrund", nämlich in der materiellen Fläche, von welcher sie sich erheben oder auf die sie aufgesetzt sind. Die dargestellten Gestalten dagegen schweben im Nichts, d. h. die Frage, wo sie sind, hat keinen Sinn. Sie sind eben da.

Dagegen haben im materiellen Relief, ebenso wie im gemalten Bilde, die Gestalten jederzeit einen Hintergrund, von welchem sie sich abheben; mag dieser Hintergrund auch nur in einer mitdargestellten ebenen Wand oder im leeren Luftraume bestehen.

Oben wurde betont, daß es beim „plastischen" Relief kein Mittel gebe, Gestalten als zusammengehörig darzustellen, außer der Darstellung derselben als sich berührend, tragend, haltend usw., kurz, als körperlich zusammenhängend. Der Zusammenhang muß hier ein unmittelbar körperlicher sein, da ja überhaupt die Plastik, und das plastische Relief insbesondere, nur Körper darstellen. Nun auch in diesem Punkte verhält es sich beim malerischen Relief völlig anders. Hier ist außer den Körpern auch der Raum dargestellt, der sie umgibt und zueinander in Beziehung setzt.

Dabei aber müssen wir unterscheiden das Nebeneinander bzw. Übereinander im Raume einerseits und das Hintereinander andererseits. Jenes gelangt im malerischen Relief zur Darstellung durch die Kontinuität der Oberfläche des Bildes, d. h. des malerischen Reliefs. Insbesondere wird die Entfernung der Gestalten im Nebeneinander dargestellt durch die Entfernung auf dieser kontinuierlichen Oberfläche. Anders verhält es sich mit den Entfernungen oder den Beziehungen des Außereinander in der Richtung der Tiefe oder der dritten Dimension. Eine solche besagt, daß zwischen den hintereinander befindlichen Gestalten leerer körperlicher, d. h. dreidimensionaler Raum sich ausbreitet. Diesen nun stellt das malerische Relief gleichfalls

dar, aber es stellt ihn nicht dar durch leeren Raum. Träger der Darstellung ist ja im Relief überhaupt lediglich die körperliche Masse. Durch solche kann aber kein leerer, sondern immer nur ein durch Körper erfüllter Raum dargestellt werden. Und andererseits liegt es in der Natur des malerischen Reliefs, daß es gar nicht auf Darstellung des leeren „körperlichen" Raumes durch die körperliche Masse ausgehen kann. Es ist ja in diesem Relief der „körperliche" Raum zwischen den Gestalten zur Fläche zusammengeschrumpft, und nur die Gestalten oder die Körper behaupten relativ ihre Dreidimensionalität.

Damit nun ist gesagt, wie einzig im malerischen Relief die Beziehung der Gestalten in der Richtung der Tiefe, ihre Tiefenanordnung, insbesondere das Außereinander in der Tiefenrichtung dargestellt sein kann, nämlich durch das Hintereinander in der hinter jener Oberfläche des Reliefs befindlichen materiellen Masse, mit dem Zusatz, daß einmal die Tiefenausdehnung oder die Körperhaftigkeit der Gestalten selbst in der Darstellung um so mehr reduziert, daß also die Gestalten in der Darstellung um so mehr abgeplattet und der bloßen Silhouette angenähert werden, je mehr sie in die Tiefe rücken; und vor allem mit dem Zusatz, daß die Massenteile, in welchen die hintereinander befindlichen Gestalten dargestellt sind, in der Richtung der Tiefe in unmittelbarem Massenzusammenhange stehen, d. h. daß sie der Tiefe nach nicht durch leeren Raum, ebensowenig aber durch eine Masse, die nichts Körperliches darstellt, also als Repräsentant des leeren Raumes sich gebärdete, voneinander getrennt sein können, daß mit einem Wort jedes Außereinander in der Richtung der Tiefe „ästhetisch negiert", nämlich durch jenen Massenzusammenhang zwischen den die Körper darstellenden Massenteilen ästhetisch negiert ist. Dies heißt insbesondere: Die volle runde Herausarbeitung einzelner Gestalten, wodurch die Kontinuität der darstellenden Masse aufgehoben und zwischen Gestalten in der Richtung der Tiefe leerer Raum geschaffen wird — man denke etwa an gewisse Reliefs des Ghiberti — ist ein Unding, ein Kunststück, d. h. ein künstlerisches oder unkünstlerisches Mißverständnis. Indem die Gestalt aus der darstellenden Ge-

samtmasse herausgelöst ist, ist sie eben damit aus dem Bilde herausgenommen. Sie gehört jetzt nicht mehr zu dem im Bilde dargestellten Zusammenhang oder in die dargestellte Szene, sondern sie ist ein isoliertes Kunstwerk. Was wir sehen, ist eine Statue oder Statuette, die, sie weiß nicht wie, in ein Bild hineingeraten ist. Allgemeiner gesagt, sie ist ein Materielles, das aus Versehen in eine ideelle Welt verpflanzt ist und damit den Anspruch erhebt, selbst ein Ideelles zu sein. Der durch die runde Herausarbeitung der Gestalt entstandene leere Raum zwischen ihr und dem, was hinter ihr ist, soll der Welt des Dargestellten angehören, soll Vermittler der ideellen Beziehungen zwischen dieser Gestalt und dahinter befindlichen Gestalten sein. In Wahrheit ist er realer oder materieller Raum, der als solcher mit der ideellen Welt des Kunstwerkes nichts zu tun hat, also auch keine der ideellen oder der dargestellten Welt angehörige Beziehungen zwischen Teilen derselben vermitteln kann.

Die Höhe, bis zu welcher beim plastischen Relief das einzelne der aufeinanderfolgenden Bildwerke — falls auf einer einzigen Platte eine Mehrzahl solcher Bildwerke vereinigt ist — oder die Höhe, bis zu welcher irgendein Teil eines solchen herausragt, ist zunächst unbestimmt, d. h. es gibt keine Regel, die allgemein sagt, wie „erhaben" das plastische Bildwerk sein dürfe. Ebenso unterliegt die Tiefe, bis zu welcher beim malerischen Relief jenes „Herausholen" der Gestalten aus der Masse stattfinden dürfe, keiner ein für allemal bestimmten Grenze, d. h. es gibt auch hier keine allgemeine, für jedes malerische Relief gültige Regel. Dagegen ist, wie beim plastischen Relief die hintere, so beim malerischen die vordere Grenzfläche eine absolute und ein für allemal bestimmte. In jenem schafft jede verschiedene Tiefenlage jener hinteren Grenzfläche oder jedes Zurückgehen des Reliefs hinter dieselbe ein unmögliches Mittelding zwischen dem plastischen und dem malerischen Relief; beim malerischen Relief andererseits rückt jedes Hervortreten der Gestalten vor die vordere Grenzfläche diese Gestalten aus dem ideellen Raum, dem sie als dargestellte Gestalten angehören, und dessen Grenze eben durch diese vordere Grenzfläche

bezeichnet ist, heraus und in den vor dieser Fläche liegenden materiellen Raum hinein. In jenem Falle wird die materielle Oberfläche der materiellen Platte idealisiert, d. h. als etwas zur ideellen Welt des Dargestellten Zugehöriges angesehen. In diesem Falle wird umgekehrt ein Teil der nur ideell vorhandenen Gestalten materialisiert oder wie ein materielles Ding behandelt, da ja im materiellen Raum nur Materielles sein kann. In beiden Fällen aber liegt eine ähnliche Begriffsverwechslung vor, wie sie auch bei jener vollen runden Herausarbeitung einer einzelnen Gestalt des malerischen Reliefs vorliegt, von der vorhin die Rede war.

Die vordere Grenzfläche des malerischen Reliefs ist aber naturgemäß durch ihre äußeren Grenzlinien bestimmt. Und diese sind gegeben in den Randlinien des Reliefs, d. h. den Linien, von welchen aus der Künstler bei der Herstellung des Reliefs in die Tiefe geht. Richtiger bezeichnen wir diese Randlinien als dasjenige, was von der Vorderfläche des malerischen Reliefs bei jenem Eindringen in die Tiefe übriggeblieben ist. Sie sind der beim Eingraben stehengebliebene Rand. Dieser Rand also, oder genauer gesagt, die Höhe, bis zu welcher dieser Rand gegen den Beschauer zu sich erhebt, bezeichnet die Grenze, über die keiner der Teile des Reliefbildes, d. h. des malerischen Reliefs nach vorne zu sich erheben kann, ohne eben damit in einen nicht mehr dem Bilde angehörigen, d. h. nicht mehr dargestellten, sondern materiellen Raum sich zu begeben, also sein ideelles Dasein dem Anspruch nach in ein materielles zu verwandeln. Damit ist zugleich gesagt, daß das Vorhandensein eines solchen das Bild überragenden oder die äußere Möglichkeit des Heraustretens seiner Teile bezeichnenden Randes für das malerische Relief wesentlich ist. Dagegen bedarf das plastische Relief nicht nur keines solchen Randes, sondern derselbe widerspricht seiner Natur, sofern er den Anschein erwecken würde, als hätten wir es auch hier mit einem solchen dargestellten und durch den Rand als seine vorderste Grenze bezeichneten Raum zu tun.

Ornamentales und Bildrelief.

„Zunächst“, sagte ich oben, unterliege die Höhe des Heraustretens der einzelnen Figur vor die hintere Grenzfläche des

plastischen Reliefs keiner Grenze. D. h. es bestehe mit Bezug darauf keine allgemeine Regel. In der Tat aber gibt es nun doch für dies Heraustreten eine selbstverständliche Grenze. Die Figuren müssen noch in der Platte mehr oder minder stecken bleiben. Und gesetzt, es finden sich auf derselben ebenen Platte oder derselben hinteren Grenzfläche des plastischen Reliefs nebeneinander mehrere Figuren oder Gruppen, so ist auch eine gleiche mittlere Höhe des Heraustretens aller dieser Figuren gefordert.

Diese Forderung hat nun aber ihren besonderen Grund. Und indem wir diesen erwähnen, kommen wir zu einem neuen prinzipiellen Unterschiede im Wesen des plastischen und malerischen Reliefs; vielmehr wir kommen dazu, diesen begrifflichen Gegensatz durch einen anderen zu ersetzen und demgemäß auch anders zu benennen.

Vorhin sagte ich, wenn in einem plastischen Relief, also auf einer und derselben Hinterfläche, mehrere Figuren nebeneinander geordnet und durch ein Stück der Fläche getrennt seien, so stehen die in ihnen dargestellten Gestalten zueinander in keinerlei Beziehung. Dazu müssen wir jetzt hinzufügen: aber die Figuren oder die Bildwerke stehen allerdings in einer Beziehung zueinander. Sie gehören eben doch einer und derselben materiellen Fläche an. Und dies nun will genauer sagen: sie sind schmückende Belebungen einer und derselben Fläche. Die eine und selbe Fläche aber fordert eine gleichartige schmückende Belebung. Und zu dieser Gleichartigkeit gehört die gleichartige Technik des Reliefs in den einzelnen Figuren, die gleiche schmückende Sprache, und zu dieser wiederum gehört eine annähernd gleiche Erhabenheit des Reliefs.

Und dazu kann sogleich hinzugefügt werden: Funktioniert etwa die Fläche, die mit dem plastischen Relief geschmückt ist, in dem Zusammenhang, in welchen sie hineingehört, spezifisch flächenhaft, d. h. liegt es im Sinne der Fläche oder der Stelle, wo dieselbe sich findet, daß die Fläche sich dehnt, in die Breite und Höhe sich streckt, dann wird auch das Relief an dieser sich dehnenden oder streckenden Bewegung teilnehmen,

also in minderem Grade heraustreten oder ein minder erhabenes Relief sein.

Was nun hier über das plastische Relief gesagt wurde, überträgt sich in gewisser Weise auch auf das malerische Relief. Dasselbe ist im Prinzip *Bild*; es fällt unter den Begriff der *Malerei* oder *Flächenbildkunst*, nur mit plastischen Mitteln. Auch die Malerei aber kann nun in höherem oder geringerem Grade die Funktion des *Schmückens* haben, d. h. sie kann mehr oder minder *dekorative Malerei* sein. Und vom malerischen *Relief* wird dies *jederzeit* gelten. Es liegt in der Natur des Reliefs überhaupt, daß es nicht wie das radierte Blatt in eine Mappe gelegt und beliebig von Hand zu Hand gegeben werden kann, sondern daß es seine feste Stelle hat, also in einen bestimmten materiellen, tektonischen oder architektonischen Zusammenhang hineingehört und mit ihm eine Einheit bildet. Und in dem Maße nun, als dies der Fall ist, unterliegt dasselbe der Gesetzmäßigkeit dieses Zusammenhanges, insbesondere dem Rhythmus des in ihm pulsierenden Lebens. Und damit ist es *dekorativ* geworden.

In einem solchen Zusammenhang aber kann auch das *malerische* Relief oder genauer die materielle Masse des Reliefkunstwerkes oder die materielle Masse, in welcher das „Bild“ ausgeführt ist, naturgemäß, d. h. dem Sinne des dekorierten Ganzen gemäß, erscheinen als in die *Breite*, bzw. die Breite und Höhe gehend, als ein sich Dehnendes oder Streckendes, kurz, als *flächenhaften* Charakters, als ein seiner Natur nach zwischen irgendwelchen Grenzen flächenhaft sich Ausbreitendes. Und je mehr nun dies der Fall ist, um so mehr liegt es auch hier in der Natur der Sache, daß diese Flächenhaftigkeit der Ausbreitung auch in der Darstellung betont wird, d. h. daß das Relief nicht durch allzu große Erhabenheit dem Eindruck der Flächenhaftigkeit entgegenwirkt.

Und nehmen wir nun weiter an, ein und dasselbe materielle Ganze sei an mehreren gleichwertigen oder gleichartig funktionierenden Stellen mit dem malerischen Relief geschmückt, so ist auch von diesen gefordert, daß sie in *gleicher Weise* schmücken, oder daß im ganzen hinsichtlich der Weise des

Schmückens Einheitlichkeit bestehe. Und dies bedingt wiederum eine gleichartige Technik, also insbesondere eine annähernd gleiche Erhabenheit des Reliefs.

Hiermit sind nun in neuer Weise das plastische und das malerische Relief voneinander geschieden. Jenes ist seiner Natur nach Schmuck einer materiellen Fläche. Dieses dagegen ist zunächst malerische Darstellung oder Bild, Malerei mit plastischen Mitteln. Es ist aber dann weiterhin dekoratives Bild oder dekorative Malerei.

Diesen Unterschied bestimmen wir aber genauer: Das „plastische“ Relief gehört, genauer gesagt, in das Gebiet der dekorativen Ornamentik, das malerische dagegen in das Gebiet der Bildkunst und, soweit es dekoriert, in das Gebiet der dekorativen Bildkunst, insbesondere der dekorativen Malerei oder Flächenbildkunst. Beide haben sie das Gemeinsame, „dekorativ“ zu sein, oder zu schmücken, d. h. ein umfassenderes Ganze zu beleben. Sie können darum in beliebigem Grade sich einander nähern. Das Ornament schmückt, d. h. es belebt, es steigert ein vorhandenes Leben, vermannigfaltigt es, gestaltet es individuell charakterisierend aus. Aber das Ornament kann diese seine Funktion üben in Bildungen, die Wirkliches wiedergeben. Es kann wiedergeben, um zu schmücken. Dann nähert es sich der Bildkunst. Dies gilt insbesondere auch vom ornamentalen Relief. Ist in ihm das Ornament figürliches Ornament, so steht es dadurch ohne weiteres der flächenhaften Bilddarstellung nahe. Andererseits besteht das Wesen der Bildkunst, also insbesondere der Malerei oder Flächenbildkunst, im Wiedergeben. Aber dieselbe kann zugleich mehr oder minder der schmückenden Belebung eines umfassenderen Ganzen dienen.

Darum bleiben doch beide, ihren entgegengesetzten Ausgangspunkten entsprechend, grundsätzlich verschieden. Das dekorative Flächenornament bleibt Flächenornament, d. h. schmückende Belebung, zunächst der ornamentierten Fläche, dann weiterhin des Ganzen, dem diese angehört; es ist nur eventuell Belebung durch Formen, die zugleich wiedergeben, geworden, insbesondere ins Figürliche und damit ins „Dekorative“ gesteigerte Belebung. Die dekorative Bildkunst ihrerseits

bleibt Bildkunst, aber mit Einschränkung der Freiheit des Bildes durch den dekorativen Zweck, d. h. durch die Unterordnung unter den allgemeinen Zusammenhang materiellen Lebens, in welchen sie schmückend hineintritt.

Reden wir aber hier etwas allgemeiner: Das Flächenbild ist, wie oben gesagt, Darstellung des Raumes und dessen, was im Raume ist, auf einer Fläche. Und was das flächenhafte „Bild" als im Raume befindlich darstellt, ist als solches, d. h. eben als im Raume befindlich, dargestellt. Was das Bild darstellt, ist sozusagen eine Belebung eines dargestellten Raumes, eine Zusammenfassung und Verdichtung des allgemeinen Raumlebens in Gestalten. Dagegen können in der plastischen Darstellung ,in welcher der Raum um die dargestellten Objekte in der Darstellung verschwunden und der materielle Raum an die Stelle getreten ist, die dargestellten Objekte nicht mehr das Leben eines mitdargestellten Raumes verdichten oder lebendig machen, sondern ihnen bleibt, sofern sie überhaupt zu einem Raume Beziehung haben, nur übrig, daß sie, oder richtiger, daß die materiellen Gebilde, in welchem sie dargestellt sind, den materiellen Raum beleben, in sich verdichten, gestalten und differenzieren, damit zugleich in eigenartiger Weise charakterisieren und in eine höhere Sphäre erheben. Dabei verhalten sich die einzelnen nebeneinanderstehenden oder räumlich sich folgenden Gebilde dieser Art zueinander und zum realen Raum so, wie in der geschmückten außerpoetischen Rede, also der Rede nicht des Dichters, sondern des Redners, die bildlichen Wendungen, die Tropen, Metaphern, kurz die Elemente des „Schmuckes der Rede", zueinander und zur Rede sich verhalten. Das erste und das die sprachlichen „Bilder" Verbindende ist bei solcher geschmückten Rede der Sinn der Rede. Dieser gehorcht den logischen Gesetzen, den Gesetzen des Verstandes oder der Wirklichkeitserkenntnis. Dieser Sinn aber wird nun da und dort belebt und charakterisiert, in hellere und uns vertrautere Beleuchtung gerückt, durch die sprachlichen „Bilder". Umgekehrt haben diese keine andere Bedeutung als die Belebung und die Charakterisierung des ohne sie feststehenden Sinnes der Rede.

Und dies ist nun der allgemeine Sinn des Ornamentes. Jenen schmückenden Elementen der Rede entspricht insbesondere durchaus das Ornament in den Raumkünsten. Es verhält sich insbesondere mit dem Ornament in der Architektur oder Tektonik völlig analog wie mit den schmückenden Teilen der Rede. Das erste ist hier das materielle Leben und der materielle Lebenszusammenhang, der Zusammenhang der Funktionen der räumlichen Massen. Da und dort aber werden nun Elemente dieses Lebens gesteigert, belebt, charakterisiert durch Analoga jener sprachlichen „Bilder", d. h. durch die ornamentale Ausgestaltung. Dabei stehen die einzelnen ornamentalen Bildungen zueinander in Beziehungen lediglich durch jenen Zusammenhang des materiellen Lebens, und sie sind nichts als Steigerungen und individuelle Charakterisierungen dieses Lebens an dieser oder jener Stelle. Die Ornamentik ist, so können wir sagen, die Rhetorik auf die Raumkunst übertragen oder bedeutet innerhalb der Raumkunst, was die Rhetorik innerhalb der Redekunst bedeutet.

Dagegen ist das Flächenbild dem poetischen Kunstwerke vergleichbar, etwa dem dramatischen oder epischen. Die Gestalten eines und desselben Bildes, d. h. eines und desselben Werkes der darstellenden Flächenkunst verhalten sich zueinander wie die poetischen Gestalten in der Welt des poetischen Kunstwerkes, d. h. in der vom Dichter erdichteten Welt, sich zueinander verhalten. Das Bild verhält sich also zum Ornament wie das Poetische zum Rhetorischen sich verhält, die Ästhetik des Ornamentes zur Ästhetik des Bildes wie die Rhetorik zur eigentlichen Poetik.

Und das dekorative Bild nun ist vergleichbar demjenigen poetischen Kunstwerke, das eine Welt erdichtet, die zunächst freilich der Gesetzmäßigkeit dieser Welt gehorcht, das aber zugleich sich einfügt in eine Gesetzmäßigkeit, die nicht die Gesetzmäßigkeit der erdichteten Welt ist sondern Gesetzmäßigkeit des Materials, d. h. zunächst der Sprache. D. h. sie ist etwa vergleichbar dem epischen Gedichte, das nicht einfach erzählt, sondern das dies tut in gebundener Rede, in Rhythmus und Reim. Rhythmisch und gereimt ist hier nicht das dargestellte

Leben, das Wesen, Tun, Erleiden der dargestellten Gestalten, sondern eben die Sprache, also das Material. Durch Rhythmus und Reim aber ist die Darstellung ein Boden geschaffen, eine allgemeine Basis, auf welcher das Dargestellte sich aufbaut, ein Rahmen, in welchen es sich einfügt, eine Atmosphäre, in die es eingetaucht und von der es durchweht ist.

So nun ist auch für das dekorative Bildwerk durch den materiellen Lebenszusammenhang, in welchen es sich einfügt, ein Rahmen, ein Boden, eine Basis geschaffen, eine allgemeine Atmosphäre, in welche das Dargestellte eingetaucht ist, kurz ein allgemeines Gesetz, dem die Darstellung sich unterordnet.

Mag nun aber das epische Gedicht noch so sehr durch Rhythmus und Reim gebunden sein, so bleibt es doch ein episches Gedicht und wird nicht zur geschmückten Rede. Und umgekehrt, mag die Rede noch so sehr geschmückt sein, so wird sie nicht zum epischen Gedichte.

Und so nun verhält es sich auch mit der Ornamentik einerseits und der wiedergebenden Raumkunst, kurz der Bildkunst, andererseits. Die Karyatide etwa ist eine ornamentierte Säule, eine solche, die realiter trägt. Dies Tragen ist nur in die Sphäre des menschlichen Tragens hinübergespielt. Mag die Karyatide aber noch so sehr menschliche Gestalt haben, so wird sie dadurch doch nicht zur Statue. Die Statue dagegen kann die Statue eines Tragenden sein; nun dann ist in ihr eben ein tragendes Individuum dargestellt. Sie ist darum doch nicht eine Säule. Jeder sieht aber den absoluten Unterschied dieser beiden Möglichkeiten, den Unterschied, der besteht zwischen der realiter tragenden Säule, die in der Form eines menschlichen Wesens gebildet ist, und der Statue, in welcher ein tragendes Individuum dargestellt ist. Dort trägt die Säule, hier trägt der Mensch. Zugleich trägt jene Säule wirklich, dieser Mensch ist nur als tragender dargestellt.

Und Gleiches gilt nun auch von dem „plastischen" Relief einerseits und dem „malerischen" oder „Bildrelief" andererseits. Bei jenem wird eine materielle und materiell funktionierende Fläche und weiterhin der materielle Zusammenhang, welchem diese angehört, durch das Relief belebt. Und alle Reliefgebilde

zielen nur auf Belebung dieser materiellen Fläche bzw. dieses Zusammenhanges. Im malerischen Relief dagegen zielen die einzelnen Gebilde auf Darstellung oder Wiedergabe. Diese ordnet sich nur zugleich in dem Maße, wie das malerische Relief dekorativ wird, dem materiellen Leben des Ganzen, dem das Relief angehört, unter.

Dies hindert doch nicht, daß in beiden gleichartige Bildungen uns begegnen. Das plastische Relief kann insbesondere das Leben der Fläche, die es belebt oder deren Leben es steigert, differenziert, charakterisiert, auch durch menschliche Formen charakterisieren, oder es kann sie in die Beleuchtung menschlichen Lebens rücken, so wie in der Karyatide das Tragen der Säule in die Beleuchtung des menschlichen Tragens gerückt ist. Andererseits fügt sich das in den einzelnen Teilen des malerischen Reliefs dargestellte Leben freilich zunächst in den Zusammenhang des Lebens, das im gesamten dargestellten Raum sich auswirkt. Dies hindert aber nicht, daß auch dies Leben dem umgebenden architektonischen Leben oder dem Leben des realen architektonischen Raumes sich unterordnet.

Dies letztere aber, das Dekorieren also, ist nur eben beim malerischen Relief ein sekundäres Verhalten. Es ist nur ein Sichunterordnen eines Lebens, das im übrigen und zunächst seinem eigenen Gesetze, nämlich dem Gesetze des Lebens in dem dargestellten Raume, gehorcht, unter die Umgebung.

Hiermit hat sich nun der Gegensatz zwischen „plastischem" und „malerischem" Relief als identisch erwiesen mit dem Gegensatz zwischen ornamentalem und Bildrelief und insbesondere zwischen ornamentalem und dekorativem Bildrelief. Dabei behalte man wohl im Auge, was die Worte plastisches und malerisches Relief allein besagen wollten. Sie wollten nur die beiden Möglichkeiten auseinanderhalten, einmal daß im Relief sowie in der Rundplastik von keinem mitdargestellten Raume, in welchem die dargestellten Gestalten sich finden, die Rede sei, sondern an seine Stelle der reale Raum trete, der natürlich nicht die dargestellten Gestalten, sondern die Bilder oder Bildwerke umgibt bzw. verbindet; zum anderen, daß darin, sowie in der Malerei, Raum dargestellt sei und Gestalten als im Raume

lebend und zueinander in Beziehung stehend. Das neue, was im Namen „ornamentales" Relief liegt, ist nur dies, daß die Gebilde des ornamentalen oder des plastischen Reliefs, indem sie auf einer Fläche sich ausbreiten und eventuell zusammenordnen, eben damit zu dieser realen Fläche gehören und mit dem Leben, das sie zum Ausdruck bringen, in das Leben dieser Fläche und damit des Ganzen, in welches diese sich einfügt, hineingehören, dazu einen Beitrag liefern, sich in dasselbe einordnen und es an ihrem Teile oder an ihrer Stelle charakteristisch ausgestalten. Aber dies liegt ja in der Natur der Sache. Es gibt eben gar nichts, dem die Reliefbildungen des plastischen Reliefs angehören könnten, als diese reale Fläche, nichts, worin das in ihnen verkörperte Leben sich einfügen könnte, als das Leben dieser realen Fläche und ihrer realen Umgebung. Dieselben sind bei ihm in Wahrheit gar nicht etwas zur Fläche Hinzukommendes, sondern sie sind eben diese Fläche, nur da und dort aus sich heraustretend und sich oder ihr Leben individuell gestaltend.

Vom Ort und Gegenstand, von Formen und Farben des ornamentalen und des Bildreliefs.

Wo nun wird jenes oder dieses Relief naturgemäß seine Stelle finden? Nun, auch die Antwort hierauf ist im soeben Gesagten bereits angedeutet. Das „plastische" oder, wie wir jetzt unmißverständlicher sagen, das ornamentale Relief, wird seine natürliche Stelle da finden, wo die materielle Fläche das erste ist, d. h. wo dieselbe nicht nur im Zusammenhange des Ganzen, dem sie angehört, materiell funktionierend, sich ausbreitend, haltend, tragend usw. auftritt, sondern wo dies materielle Funktionieren für jenes Ganze entscheidende Bedeutung besitzt. Das malerische oder das Bildrelief dagegen findet naturgemäß da seine Stelle, wo dies Funktionieren zurücktritt. Dies letztere aber ist der Fall, wenn die Fläche struktiv neutral ist, etwa als neutrale Füllung auftritt. Dabei ist, wie man sieht, unter der „neutralen" Stelle in irgendeinem, etwa einem architektonischen Zusammenhange, eine solche verstanden, die, in sich abgegrenzt, zum Ganzen so sich verhält, daß sie ohne Schaden für den Sinn des Ganzen, d. h. insbesondere für den Lebenszusammen-

hang desselben — genauer gesagt, für unseren Eindruck von demselben — und seine Fähigkeit, sich selbst im Dasein zu erhalten, hinweggedacht werden könnte, also, obgleich ins Ganze eingefügt oder zu ihm gehörig, doch auch wiederum ihr Dasein für sich hat. In dem Maße als die neutrale Fläche neutral ist — d. h. der Gedanke, daß sie im Ganzen materiell funktioniert, zurücktritt, kann sie relativ unabhängig von dem materiellen Zusammenhange des Ganzen eine völlig andersartige Funktion übernehmen, nämlich die ideelle Funktion als Bildträger.

Allgemein gesagt kann in jedem materiellen Ganzen die einzelne materielle Fläche oder Oberfläche einer materiellen Masse zweierlei sein oder zweierlei Funktionen haben. Sie funktioniert materiell oder ideell. Jenes will besagen, sie funktioniert als diese materielle Masse oder als Oberfläche einer solchen in sich und im Zusammenhang eines Ganzen; die „ideelle Funktion" besagt, sie ist materieller Träger einer Darstellung. Dort funktioniert sie technisch, hier als Bildfläche.

Diese beiden Funktionen nun sind ihrer Natur nach einander entgegengesetzt; sie führen die Fläche in ganz verschiedene, einander völlig fremde Welten. Damit schließen sie sich nicht absolut aus, aber sie können sich nur vereinigen in der Form des Kompromisses.

In diesem aber muß immer eine die Führung haben, d. h. die eine dieser Funktionen muß jederzeit die in der Fläche eigentlich gemeinte sein, sozusagen diejenige, auf welche ihr Sinn steht. Die andere ist dann die sekundäre, untergeordnete, mitgenommene. Und ist nun die Fläche nicht leer, sondern reliefartig behandelt, so ist auch die eigentliche Absicht des Reliefs notwendig entweder nach der einen oder nach der anderen Seite gerichtet. Und dies heißt: Es ist ornamentales, oder es ist Bildrelief.

Der Entscheid aber zwischen diesen beiden Möglichkeiten richtet sich nach der Stellung der Fläche in dem Ganzen, dem sie jederzeit angehört. Die reliefierte Fläche gibt sich aber als das erstere oder als das letztere zu erkennen, je nachdem entweder die Reliefgebilde „aus der Fläche heraustreten" in dem Sinne, daß außerhalb ihrer und zwischen ihnen die materielle

Fläche als solche bestehen bleibt, oder aber die Fläche als materielle verschwindet und die Darstellung an die Stelle tritt, oder, indem entweder die materielle Fläche als solche bestehen bleibt, oder aber zugunsten der Darstellung eines ideellen Raumes aufgehoben ist. In jenem Falle nun ist das Relief „plastisch" im vorhin gebrauchten Sinne des Wortes, d. h. es ist ornamental; in diesem Falle ist es malerisch oder ist Bildrelief. Ob es im letzteren Falle mehr oder minder dekorativ ist, hängt vom Grade der Neutralität ab, hebt aber den Gegensatz des ornamentalen und des bildmäßigen oder des plastischen und des malerischen Reliefs nicht auf.

Der im vorstehenden verdeutlichte Grundgegensatz zwischen diesen beiden Reliefarten hat nun aber auch seine Konsequenzen für den Inhalt des Reliefs oder für die in ihm wiedergegebenen Formen. Ich wiederhole: das ornamentale Relief belebt. Das aber, was es belebt, ist materiell; es ist Wirkung und Wechselwirkung körperlicher Kräfte. Damit nun ist gesagt, was das ornamentale oder plastische Relief natürlicherweise darstellt, nämlich „plastisches", d. h. körperliches Leben in seinem ruhigen Dasein und in Stellungen, Haltungen, Bewegungen, die für die ästhetische Betrachtung Ausdruck solchen körperlichen Lebens sind. Und dies dargestellte Leben ist zugleich ein solches, das bei aller Wahrung seiner eigenen Gesetzmäßigkeit in seinem allgemeinen Rhythmus der Bewegung in der Fläche, bzw. in ihrer materiellen Umgebung sich einordnet.

Was nun diesem körperlichen Leben entgegensteht, ist der Ausdruck des Seelischen, ebenso die innere Wechselbeziehung der Gestalten zueinander und zu Dingen, die Szene, das Stimmungshafte u. dgl. Dies alles also ist nicht Sache des ornamentalen Reliefs. Dagegen ist vor allem die Szene natürlicher Gegenstand des malerischen Reliefs. Je mehr dies Relief dekorativ ist und seiner Natur nach sein muß, desto mehr ordnet sich freilich auch bei ihm diese „Szene" dem „Plastischen", dem körperlichen Leben, dem „sinnlichen" Dasein und durch dies hindurch, also indirekt, dem Rhythmus des umgebenden materiellen Lebens unter. Dieser Rhythmus ist aber bei ihm nur der Rahmen, innerhalb dessen in dem dargestellten Raume ein mehr oder minder

reiches und selbständiges „malerisches" Leben, ein Leben und eine Wechselbeziehung in dem mit dargestellten, also ideellen Raum, auch ein spezifisch „seelisches" Leben sich entfalten kann.

Analoges aber, wie das, was hier von den im Relief wiedergegebenen Formen gesagt ist, gilt auch von der Farbe. Auch diese ist beim ornamentalen oder plastischen Relief prinzipiell etwas anderes als beim malerischen. Dort ist sie prinzipiell oder ursprünglich Farbe der materiellen Fläche und des Materials, aus welchem dieselbe gebildet ist, und ihre Pflicht ist, mit dem materiellen, insbesondere architektonischen Ganzen, in welches die Fläche eingefügt oder von welcher sie ein Teil ist, farbig zusammenzustimmen. Beim malerischen Relief dagegen ist die Farbe prinzipiell oder ursprünglich Farbe der dargestellten Gegenstände. Ihre Aufgabe ist die ideelle Aufgabe der Wiedergabe dieser Farben der Gegenstände.

Beim ornamentalen Relief kann sich aber freilich die Farbe der Farbe der Gegenstände in dem Maße nähern, als es der Zusammenhang oder die Einheit des farbigen Ganzen, dem die Fläche angehört, erlaubt. Umgekehrt kann sich beim Reliefbild in dem Maße, als es dekorativ ist, zugleich die Farbe bestimmen mit Rücksicht auf das Ganze, in welches das malerische Relief sich einfügt Und sie muß dies, da ja der dekorative Charakter besagt, daß das Relief in eine Umgebung als Teil hineingehört, also an dem Leben dieser Umgebung teilnimmt oder dasselbe in sich hineinnimmt. Diese Teilnahme an dem Leben der Umgebung ist aber zugleich naturgemäß Teilnahme an dem farbigen Leben derselben, ein dienendes Sicheinfügen in das Ganze dieses farbigen Lebens.

Erhabenheit des Reliefs.

Endlich komme ich hier zurück auf den Punkt, von dem ich bei der Einführung der Begriffe des ornamentalen und des dekorativen Reliefs ausgegangen bin, nämlich auf die Höhe oder „Erhabenheit" des Reliefs. Daß die Fläche materiell funktioniert, dies wird, so meinte ich schon, zunächst heißen, sie

funktioniert als materielle Fläche, d. h. als ein Sichausbreitendes, nach der Höhe und Breite Dehnendes. Und in dem Maße nun, als dies der Fall ist, ist es die Aufgabe des Reliefs, das hier natürlich zunächst als ornamentales Relief gemeint ist, sich zu dehnen. Und dies Sichdehnen der Fläche bedingt ein nicht zu starkes Heraustreten des Reliefs.

Achten wir aber weiter speziell auf das Bildrelief oder das „malerische" Relief. Hier besteht zunächst eine natürliche Beziehung zwischen der Erhabenheit des Reliefs und den Gegenständen der Darstellung. Das erhabene Relief nähert sich der Rundplastik und nimmt darum teil an den Forderungen, die hinsichtlich der Gegenstände der rundplastischen Darstellungen aus der Natur der Rundplastik folgen. Die Rundplastik ist die realistische Weise der Darstellung innerhalb der bildenden Künste. Sie ist dies einfach dadurch, daß die rundplastisch dargestellte Gestalt in ihrer vollen allseitigen Körperlichkeit und von allen Seiten der Betrachtung zugänglich, zugleich jede Gestalt oder Gruppe für sich, losgelöst von dem die Gestalten in der Wirklichkeit umgebenden Raume, da vor uns steht. Davon nun ist freilich das malerische Relief durch dasjenige, was schon in diesem Worte liegt, unterschieden. Die Gestalten stehen hier nicht in ihrer vollen allseitigen Körperlichkeit und von allen Seiten der Betrachtung zugänglich vor uns. Und sie sind im malerischen Relief nicht isoliert, sondern sind Teile des dargestellten Raumes. Damit haben sie zunächst die Freiheit der im Bilde dargestellten Gestalten. Aber die Annäherung an die Rundplastik, die das Relief an sich trägt in dem Maße wie es zum erhabenen Relief wird, die Annäherung an das allseitig freie körperliche Heraustreten, macht auch hier die Darstellung relativ realistisch, nämlich genau in dem Sinne, in welchem die rundplastische Darstellung realistisch ist. Und in dem Maße nun, wie sie dies ist, muß auch bei ihr die Darstellung idealistisch sein, d. h. die in solcher Weise körperlich heraustretenden Gestalten müssen jede für sich den Anspruch rechtfertigen, den sie eben damit stellen. Und dies ist ein Anspruch auf Bedeutsamkeit der gesamten körperlichen Erscheinung, auf eine darin zum Ausdruck kommende Kraft, Größe, positive Eindrucks-

fähigkeit des körperlichen Lebens, der Bewegungen, Stellungen, Haltungen.

Dagegen bedingt umgekehrt jede Art der Innerlichkeit, das Seelische, und die innerliche Beziehung der Gestalten zueinander und zum Raume, vor allem das „Gemütliche", ein minder starkes Heraustreten des Reliefs. Es besteht, so können wir sagen, eine natürliche Beziehung zwischen dem Insichbleiben der Gestalten, oder dem Bleiben derselben in ihrer Innerlichkeit einerseits und dem Steckenbleiben der Gebilde, in welchen sie dargestellt sind, in der Fläche, sowie andererseits eine natürliche Beziehung besteht zwischen dem Hervortreten der Körperlichkeit der Gestalten einerseits und dem körperlichen Heraustreten der Gebilde, in welchen sie dargestellt sind, andererseits.

Aber auch beim ornamentalen Relief besteht bald ein Recht zu stärkerem, bald nur zu schwächerem Heraustreten des Reliefs. Nur hat dieser Gegensatz hier zunächst andere Gründe. Wie beim malerischen Relief je nach dem Wesen des *Dargestellten* die Erhabenheit oder Flächenhaftigkeit des Reliefs naturgemäß sich bestimmt, so modifiziert sich die Erhabenheit oder Flächenhaftigkeit des ornamentalen Reliefs je nach der *materiellen* Bedeutung der *Fläche*. Ich nahm oben zunächst an, daß die Fläche als Fläche, d. h. sich ausbreitend oder dehnend, funktioniere; insoweit liegt es, wie gesagt, in der Natur des ornamentalen Reliefs, gleichfalls sich zu dehnen und damit die Flächenhaftigkeit der Fläche anzuerkennen. Aber materiell funktionierende Flächenteile können auch ruhiges *Verharren*, innere *Festigkeit*, *Spannung* im Gleichgewichte gegeneinander wirkender Kräfte, in sich repräsentieren. Sie bezeichnen vielleicht nicht die Fortbewegung von oben nach unten oder von rechts nach links bzw. umgekehrt, sondern einen sicheren *Ausgangspunkt* oder ein *Ziel*, einen *Schlußpunkt*. Dann funktionieren sie vielmehr in die Tiefe oder aus der Tiefe heraus. Und wo nun dies der Fall ist, da hat auch hier die größere Tiefe oder Höhe des Reliefs ihre Stelle. Man denke etwa an den Schlußstein eines Bogens im Gegensatz zu den Bogenteilen, die auf diesen Schlußstein zielen, von ihm ausgehen, und andererseits sich in ihm zusammenfassen. Oder man stelle

in Gedanken das die Last aufnehmende und in sich verarbeitende Kapitäl gegenüber dem fortstrebenden Schafte des Pfeilers oder der Säule.

Endlich aber besteht auch zwischen der Höhe des Reliefs und dem *Material* ein natürlicher innerer Zusammenhang. Es ist vor allem etwas anderes, ob das Relief aus dünnem Blech herausgetrieben oder ob es gegossen oder aufgesetzt oder aus einer Masse herausgeschnitten, kurz durch die *Formung* einer *Masse* hergestellt ist. Das Treiben ist ein Dehnen, in ihm wird also die *Dehnbarkeit* des Bleches in Anspruch genommen. In jenen anderen Techniken dagegen wird die Formbarkeit oder *Bildsamkeit* einer *Masse* in Anspruch genommen. Dies nun ist eine Verschiedenheit in der Inanspruchnahme von Elementen in der inneren Lebendigkeit eines Materials oder eine Inanspruchnahme verschiedener Züge im inneren *Wesen* eines solchen, die beide, eben weil sie Züge in der *Lebendigkeit* eines Materials sind, ihren ästhetischen Wert besitzen, deren künstlerische Anerkennung demgemäß dem Relief einen Zuwachs an ästhetischem Wert verleihen kann, deren Mißachtung dagegen einen inneren Zwiespalt oder eine innere Unwahrheit in das künstlerische Erzeugnis hinein bringt. Indem insbesondere der Künstler die Eigenart eines Reliefs, der Dehnbarkeit einer Fläche ihr Dasein zu verdanken, anerkennt, d. h. im Kunstwerke zum sichtbaren Ausdruck bringt und in den unmittelbaren Eindruck desselben als einen konstituierenden Faktor eingehen läßt, gibt er dem Kunstwerke eine charakteristische Lebendigkeit; er gibt ihm etwas wertvoll Individuelles und die Möglichkeit eines charakteristischen Zuwachses an Lebendigkeit. Und diesen ästhetischen Gewinn wird sich der Künstler, so gewiß er Künstler ist, nicht entgehen lassen.

Es ist aber deutlich, worin die Anerkennung dieses Zuges der Lebendigkeit des Materials einzig bestehen kann, nämlich darin, daß auch in dem reliefartigen Heraustreten des Gebildes der Charakter des Gedehnten gewahrt bleibt, daß nicht etwa die Gebilde unserem unmittelbaren Eindruck nach ebensowohl aus einer Masse herausgeschnitten oder gegossen und aufgesetzt sein könnten. Die fraglichen Gebilde sind nun

einmal, was sie auch sonst sein mögen, Teile der sich dehnenden Fläche ohne Körperlichkeit oder körperliche Masse. Daß sie aber dies seien, geben sie zu erkennen, indem sie an die Fläche gebunden bleiben, also durch ihre eigene Flächenhaftigkeit oder Flachheit. Nehmen wir insbesondere an, das Relief sei ornamentales oder plastisches Relief, dann ist das Figürliche oder sind die reliefartig heraustretenden figürlichen Teile nichts als Ausbiegungen der Fläche, die im übrigen, d. h. zwischen den figürlichen Teilen, eben verläuft. Oder anders gewendet, eine und dieselbe Fläche erstreckt sich in diesem Falle bald eben, bald ist sie zur Figur ausgebogen oder ausgeweitet.

Aber auch beim Bildrelief ist das getriebene Blech nur etwas Flächenhaftes und erscheint uns als solches. Auch hier wäre darum die Möglichkeit, daß das Figürliche als aufgesetzt, nicht als eine Modifikation in der Dehnung der Fläche erschiene, eine Zerstörung des spezifischen Charakters des Kunstwerkes oder, wie schon gesagt, eine Unwahrheit. Die innere Wesenheit oder Eigenart des getriebenen Reliefs aber erkennt der Künstler auch hier an, wenn er geflissentlich die heraustretenden Teile als an die Fläche gebunden erscheinen läßt, wenn er die Kontinuität der Fläche und flächenhaften Ausbreitung auch in den figürlichen Teilen geflissentlich wahrt. Und dazu gibt es nur ein Mittel, nämlich dies, daß die erhabenen Teile nicht schroff aus der Fläche heraustreten und daß sie dementsprechend auch in sich selbst relativ flach gehalten sind. Jedes allzu entschiedene Heraustreten, gar jede starke Unterschneidung, jede relative Rundung der Figuren in sich selbst, unterbricht die Kontinuität der Fläche, löst das heraustretende Gebilde von dem Hintergrunde, also von der Fläche los, läßt dasselbe gegenüber der Fläche als etwas relativ Selbständiges und in sich Abgeschlossenes erscheinen. Und damit ist die Einheit der heraustretenden Teile mit der Fläche geleugnet und die Eigenart des getriebenen Reliefs, die eben darin liegt, und es ist damit das eigenartige Moment innerer Lebendigkeit des Blechs, d. h. die in dem Bleche liegende Möglichkeit, durch bloße Dehnung oder Ausweitung allerlei Formen zu ergeben, ertötet.

So ist also zwischen der Flachheit des Reliefs einerseits

nnd der Technik des Treibens andererseits eine naturgemäße Abhängigkeitsbeziehung. Damit ist zugleich gesagt, daß für das Massenrelief, d. h. für jedes Relief, das gegossen oder aus der Masse geschnitten ist, oder bei dem Massenteile aufgesetzt sind, das kräftigere Heraustreten des Reliefs, die Rundung desselben in sich selbst und die Unterscheidung, naturgemäß sind. Hier handelt es sich eben nicht mehr um Kontinuität einer Fläche, sondern lediglich um Zusammenhänge von Massenteilen in der Masse oder der Tiefe nach. Und daß nun nicht jener Flächenkontinuität, sondern diesem inneren Massenzusammenhange das Kunstwerk sein Dasein und seine Existenzmöglichkeit verdankt, dies wird eben durch die relative Selbständigkeit der heraustretenden Massenteile anerkannt. Vor allem, wenn das Relief aufgesetzt ist, erscheint das Aufgesetzte natürlicherweise als etwas gegenüber dem, worauf es aufgesetzt ist, relativ Selbständiges.

Wie man weiß, ist in diesem Punkte gegen die Forderungen der Treibtechnik mannigfach verstoßen worden. Das berühmte Salzfaß des Cellini ist ein Beispiel eines getriebenen Reliefs, das eben durch starkes Heraustreiben und Rundung und Unterschneidung sich auszuzeichnen sucht. Hier aber ist wiederum das Kunstwerk zum Kunststück mißbraucht. Dies starke Heraustreiben ist ein Bravourstück, aber je mehr es dies ist, um so weiter ist es von wahrer Treibkunst entfernt. Bravour in der Kunst sagt immer, daß der Künstler die Kunst verleugnet, um sein *Können* zu zeigen. Kunst kommt freilich vom Können, aber beide sind auch wiederum entgegengesetzte Begriffe. Der wahre Künstler *lebt* in seinem Material. D. h. künstlerisches Können ist überall *Anerkennung* des eigentümlichen *Lebens des Materials*. Daneben steht ein unkünstlerisches Können. Dies erreicht seinen Zweck dem Material zum Trotz, d. h. durch Vergewaltigung desselben.

Ist es nun aber so, wie ich oben sagte, daß nämlich auch zwischen der Betonung jeder Art der Innerlichkeit in den dargestellten Gestalten, der innerlichen Beziehungen derselben zueinander und zum Raume, auch dem individuell Innerlichen einerseits und dem Steckenbleiben der darstellenden Ge-

bilde in der Fläche, also der Flachheit des Reliefs andererseits, eine natürliche Verwandtschaftsbeziehung besteht, dann folgt aus dem soeben Gesagten weiter, daß auch die Technik des Treibens nicht für die Darstellung jedes Gegenstandes in gleicher Weise sich eignet, sondern daß auch zwischen ihr einerseits und dem Darzustellenden andererseits eine wechselseitige Abhängigkeitsbeziehung besteht. D. h. es liegt in der Kunst des getriebenen Reliefs um ihres besonderen technischen Charakters willen oder um des Materials willen, mit dem sie operiert, ein Hinweis auf solche Gestalten, die im Gegensatze zu allem Vordrängen des Körperlichen in ihrer Innerlichkeit bleiben. Es liegt darin z. B. ein Hinweis auf das Zarte, Einfache, darum doch vielleicht Große, für welches das anspruchsvolle körperliche Heraustreten seinen Sinn verliert.

So ist es zunächst, wenn das Relief malerisches oder Bildrelief ist. Ist es ornamentales und damit „plastisches" Relief, so bleibt es bei dem oben Gesagten, daß das körperliche Leben, nicht die seelische Innerlichkeit und die Wechselbeziehung der Gestalten zueinander, von welcher ja hier gar keine Rede ist, das eigentliche Thema der Darstellung ausmacht. Aber auch hier gibt es eine „Innerlichkeit", die dem Steckenbleiben der Darstellung in der Fläche entspricht. Auch diese tritt zum anspruchsvollen Hervortreten des körperlichen Wesens in Gegensatz. Nur ist diese Innerlichkeit ein Insichbleiben des körperlichen Lebens, die Ruhe oder Stille und Anspruchslosigkeit der Stellung und Haltung, das leichte Fließen der Formen, die Grazie, der ja an sich jedes starke Heraustreten in heftigen Bewegungen zuwider ist.



DRITTER ABSCHNITT.

Ein Stück Raumästhetik.

Einfachste körperliche Formen der Raumkünste.
Eine Vorausnahme.

Zehntes Kapitel: Körperliche Formen der Raumkünste überhaupt.

Gegenstand und Ausgangspunkt.

Man erinnert sich des Sinnes des Begriffes der ästhetischen Mechanik, wie er im ersten Bande dieses Werkes festgelegt wurde. Dieser Begriff nun bedarf einer weiteren Erläuterung. Aber nicht nur diesen Begriff hat die Ästhetik zu erläutern, sondern sie muß zugleich mit der Aufgabe, die das Wort ästhetische Mechanik in sich schließt, Ernst machen. Sie muß die ästhetische Mechanik treiben oder sein. Jene weitere Erläuterung nun des Begriffes der ästhetischen Mechanik und zugleich eine erste Grundlegung der ästhetischen Mechanik selbst sollen die beiden hier folgenden Abschnitte versuchen. Dabei gestatte ich mir aber eine Anordnung des Stoffes, von der ich wohl weiß, daß sie der Forderung eines streng logischen Fortschrittes widerspricht, d. h. ich nehme den Hauptteil der Grundlegung einer ästhetischen Mechanik, die ich hier zu geben beabsichtige, in diesem Abschnitt vorweg. Ich tue dies, weil das Gebiet, das ich in demselben behandeln will, einerseits besonders reich, andererseits so in sich abgeschlossen ist, daß es eine selbstständige Behandlung wohl rechtfertigt. Vielleicht aber erscheint es auch mit Rücksicht auf den gesamten Gedankenzusammenhang der beiden folgenden Abschnitte nicht unzweckmäßig,

wenn ich ein umfassendes Beispiel dessen, worauf diese hinzielen, vorausschicke. Die sichere Erinnerung an die im ersten Bande festgelegte Grundanschauung vom ästhetischen Wesen abstrakter, d. h. nicht konkrete Naturformen wiedergebender räumlicher Gebilde überhaupt, ist dabei vorausgesetzt.

Die einfache Linie entsteht, entfaltet, entwickelt sich von einem Punkte aus und in einer einzigen Anfangsrichtung. Die Fläche dagegen entsteht, entfaltet, entwickelt sich von einem Punkte aus radial, also in unendlich vielen, aber einer Fläche angehörigen Anfangsrichtungen — so etwa die Kreisfläche von ihrem Mittelpunkte aus — oder sie entsteht in einer einzigen Anfangsrichtung von einer Linie aus. Der Körper endlich entsteht, entfaltet, entwickelt sich wiederum von einem Punkte aus radial, aber in allen möglichen Anfangsrichtungen — so kann die Kugel von ihrem Mittelpunkte aus radial entstehend gedacht werden —, oder sie entsteht von einer linearen Achse, oder endlich sie entsteht von einer Fläche aus.

Hier nun reden wir von Körpern und betrachten dieselben mit Rücksicht auf ihr Profil. Dabei ist der Sinn des Wortes Profil vorausgesetzt. Was nun ein Profil sei, weiß im allgemeinen wohl jedermann. Wir können diesen Begriff aber in doppelter Weise definieren. Das eine Mal rein äußerlich oder geometrisch. In diesem Falle müssen wir zwei Möglichkeiten unterscheiden. Das Profil eines Gefäßes mit rundem Querschnitt ist die Linie, in welcher sich eine durch die Achse des Gefäßes gelegte Ebene schneidet mit der Oberfläche des Gefäßes. Diese Bestimmung nun können wir nicht aufrechterhalten, wenn es sich um das Profil einer Wand handelt oder um das Profil einer Leiste, die zwischen einer Wand und dem Sockel, auf welchem diese steht, vermittelt. Die Wand und die Leiste haben eben keine Achse. Sondern an die Stelle derselben ist hier eine Ebene getreten; die Achse des Gefäßes hat sich in diesen Gebilden sozusagen zur Ebene gedehnt. Diese Ebene liegt in beiden Fällen irgendwo hinter der sichtbaren Oberfläche der Wand bzw. der Leiste und ist zur Wand und zum Sockel parallel, steht also, wie die Wand und der Sockel, zum Fußboden senkrecht. Sie liegt, so sage ich, irgendwo hinter der

sichtbaren Oberfläche der Wand oder der Leiste. Dies „Irgendwo“ will besagen, daß wir in unseren Gedanken die fragliche Ebene in beliebige Tiefe verlegen können. In diesem Falle nun ist das „Profil“ die Schnittlinie einer zu dieser Ebene senkrechten und zugleich ebenso wie Wand und Sockel auf dem Fußboden senkrecht stehenden Ebene mit der Oberfläche der Wand oder Leiste.

Anders dagegen verhält es sich, wenn wir nicht fragen, durch welche geometrische Konstruktion wir uns die Profillinie anschaulich machen können, sondern was in dieser Profillinie uns „anschaulich“ wird, d. h. wie diese zur inneren Wesenheit des Gebildes, dessen Profillinie sie ist, sich verhält. Auf diese letztere Frage nun können wir eine allgemeine Antwort geben. Und diese lautet: Dies Profil ist die Linie, in welcher unmittelbar die eigenartige Lebendigkeit des Gebildes, der Wechsel oder die Gleichförmigkeit des Geschehens in ihr, die Weise des Heraustretens aus sich und der Rückkehr in sich oder des Verharrens in einer inneren Zuständlichkeit zum Ausdruck kommt. Diese innere Lebendigkeit geht nur im einen der beiden oben unterschiedenen Fälle aus von einer Achse, im anderen Falle von einer Ebene. In beiden Fällen aber ist sie gleichartige innere Lebendigkeit, und unterliegt demnach gleichen Gesetzen derselben.

Und daß es so ist, dies erlaubt uns nun in unserer Betrachtung, die eben auf die innere Wesenheit geht, die in der Profillinie anschaulich wird, jene beiden Möglichkeiten durch eine einzige zu ersetzen. Und dies wollen wir hier in der Tat der Einfachheit wegen tun. Und zwar wollen wir sie ersetzen durch die erste der beiden. Wir wollen also auch in den Fällen, in welchen die Achse zur Ebene sich gedehnt hat, eine einfache Achse voraussetzen, wollen sozusagen auch diese Ebene in unseren Gedanken in eine Achse sich zusammenziehen lassen. Wir reden hier m. a. W. nur von solchen Gebilden ausdrücklich, die von einer Achse aus nach allen Seiten in gleicher Weise sich ausbreiten, sich zusammenfassen oder in einer bestimmten Weite verharren, kurz ihre eigenartige innere Lebendigkeit betätigen.

Wir meinen aber dabei zugleich diejenigen Gebilde, in denen die Achse tatsächlich zur Ebene gedehnt ist, mit.

Jene Achse nun ist eine Linie. Und dieser Linie müssen wir in Gedanken eine Richtung geben; und wir bedürfen bei ihrer Betrachtung eines Anfangspunktes. Nun, wir denken diese Linie, wiederum der Einfachheit halber, vertikal, und wir denken sie zugleich als von unten nach oben verlaufend. Wir denken mit anderen Worten unsere von einer Achse aus allseitig symmetrisch sich ausbreitenden Gebilde auf einer horizontalen Basis stehend oder von ihr sich aufrichtend. Damit sage ich nicht, daß die Gebilde dieser Art jedesmal tatsächlich eine solche Grundrichtung haben müßten; vielmehr mag ihre Grundrichtung in der Praxis eine beliebige sein. Aber damit ändert sich nicht das innere Wesen der Gebilde. Wir müßten höchstens, wenn wir eine andere Grundrichtung voraussetzen, bei ihrer Beschreibung andere Namen gebrauchen. Darum dürfen wir hier überall jene soeben bezeichnete Grundrichtung voraussetzen.

Soeben sprach ich von einer Lebendigkeit unserer Gebilde. Dies ist die Lebendigkeit, durch welche dieselben entstehen und sich ihre Form geben, durch welche insbesondere die Form ihres Profils ins Dasein tritt. Um aber dies Entstehen zu zeigen, müssen wir von einer Grundform ausgehen. Die natürliche Grundform nun ist die Form des auf einer kreisförmigen Basis stehenden geraden Zylinders. Diese Form aber ersetzen wir, und wir ersetzen damit zugleich die von ihnen abgeleiteten Gebilde durch einen durch die Achse gehenden Längsschnitt. Da der Voraussetzung nach die Gebilde von der Achse allseitig symmetrisch sich ausbreiten, so kann dieser Längsschnitt uns das ganze Gebilde repräsentieren. Der Längsschnitt des einfachen geraden Zylinders aber stellt sich als ein Rechteck dar. Und zwar ist dies ein Rechteck, das auf einer seiner Seiten steht. Dies also ist es genauer gesagt, das wir unserer Betrachtung zugrunde legen.

Daß wir, indem wir vom geraden Zylinder bzw. vom Rechteck ausgehen, einen natürlichen Ausgangspunkt wählen, dies braucht wohl nicht besonders gezeigt zu werden. Alle räumliche Tätigkeit geschieht in irgendeiner räumlichen Rich-

tung. Alle räumlichen Richtungen aber führen sich zurück auf die drei Grundrichtungen. Und ersetzen wir den Körper durch eine Ebene, so verwandeln sich die drei Grundrichtungen in zwei, nämlich in die vertikale und die horizontale. Alle anderen Richtungen können als Kombinationen dieser beiden betrachtet werden. Diese beiden Richtungen aber stehen sich im Rechteck unmittelbar und rein gegenüber. Eben dadurch nun wird das Rechteck zum natürlichen Ausgangspunkte der Betrachtung unserer räumlichen Gebilde.

Achten wir aber jetzt zunächst darauf, daß die Gebilde, von welchen wir hier reden wollen, auf einer horizontalen Basis stehen, oder daß wir sie hier als stehend betrachten. Dies „Stehen“ ist für die ästhetische Betrachtung ein Entstehen in vertikaler Richtung, ein Werden von unten nach oben zu, nämlich ein Werden durch bewegende Kräfte. Dabei ist die Basis der Ausgangspunkt, das obere Ende des Gebildes der Endpunkt dieses Entstehens oder dieser Bewegung.

Dieser Endpunkt nun ist, eben als Endpunkt des Entstehens oder der Bewegung, notwendig ein Punkt der Ruhe: er ist der Ort, in welchem die bewegenden Kräfte zur Ruhe gekommen sind.

Gesetzt das obere Ende eines Gebildes bezeichnete nicht einen solchen natürlichen Ruhezustand, dann müßte die Bewegung, die in dem Gebilde sich vollzieht, weitergehen, nämlich so weit, bis schließlich doch ein solcher Zustand erreicht wäre. Dann aber wäre jenes obere Ende in Wahrheit kein Ende. Das Gebilde wäre unfertig.

Damit ist wiederum nicht gesagt, daß ein solcher Ruhezustand im oberen Ende eines Gebildes von jedem Gesichtspunkte aus als solcher erscheinen müßte. Sondern diese Regel gilt nur, sofern wir das Gebilde für sich betrachten. Gehört es einem umfassenderen Ganzen an, dann kann recht wohl sein oberer Zustand mit Rücksicht auf dies Ganze, oder innerhalb desselben, als von einem solchen Zustand beliebig weit entfernt erscheinen. Ja wenn in diesem Ganzen die Bewegung weitergeht, so muß es so sein.

Vergegenwärtigen wir uns etwa eine romanische Säule mit

Würfelkapitäl und auf der Oberfläche des Kapitäls sich aufsetzenden Bogen. Dann bedeutet das obere Ende des Schaftes für diesen einen Gleichgewichtszustand, also einen Zustand der Ruhe. Aber in jenem Ganzen bezeichnet dieses obere Ende noch einen Zustand der Konzentration, nämlich der Konzentration der Masse und Kraft des Schaftes gegen seine Achse zu; und diese Konzentration der Masse und Kraft schließt eine Tendenz zur weitergehenden Bewegung, in welcher dieselbe sich löst, in sich.

Aus dieser Konzentration tritt dann das Ganze im Kapitäl heraus. Dies verhält sich also zum Schafte hinsichtlich seiner horizontalen Daseinsweise wie die Lösung zur Spannung. Und nun ist wiederum der obere Zustand des Kapitäls ein Gleichgewichtszustand, nämlich mit Rücksicht auf das Kapitäl, bzw. auf das Ganze aus Schaft und Kapitäl. Dies Ganze ist im oberen Ende des Kapitäls aus einem Zustande horizontaler Spannung herausgetreten und in seine natürliche Gleichgewichtslage zurückgekehrt. Aber für das Ganze auf Schaft, Kapitäl und Bogen erscheint diese Stelle immer noch als ein Punkt der horizontalen Konzentration und Tendenz zu einer weitergehenden Bewegung. In diesem Ganzen vollzieht sich die Rückkehr in die Gleichgewichtslage erst im Auseinandergehen der Bogen. In diesen löst sich die auch im Kapitäl noch vorhandene horizontale Spannung.

Hier aber nun reden wir von isolierten einfachen Gebilden oder betrachten solche einfache Gebilde, wie sie im Schafte oder Kapitäl der romanischen Säule vorliegen, für sich. Und unter dieser Voraussetzung bleibt es allerdings bei dem oben Gesagten.

So gewiß nun die obere Grenzlinie oder Grenzfläche eines von unten nach oben entstehenden Gebildes unter Voraussetzung der isolierten Betrachtung einen natürlichen Ruhezustand repräsentiert, so wenig braucht die untere Grenze oder die „Basis“ einen solchen zu repräsentieren. Andererseits hindert doch auch wiederum nichts, daß sie dies tue. Die Basis kann eine Aufhebung des natürlichen Gleichgewichts von Kräften, die in dem Gebilde gegeneinanderwirken, sie kann aber auch dieses Gleichgewicht repräsentieren. In jenem Falle stellt die

Entstehung des Gebildes sich dar als eine direkte oder indirekte Herstellung der Gleichgewichtslage. In diesem Falle kann die Gleichgewichtslage in dem Gebilde selbst aufgehoben werden. Dann besteht die Entwicklung des Gebildes in einer Wiederherstellung derselben.

Gesetzt nun, dies letztere sei der Fall, das Rechteck bzw. das durch dasselbe repräsentierte körperliche Gebilde sinke etwa unter dem Einflusse der Schwere, gegen die es sich aufrichtet, in sich zusammen und quelle seitlich aus sich heraus, um im Fortgange wiederum in die ursprüngliche Gleichgewichtslage zurückzukehren. Dann krümmt sich die Profillinie. Dabei ist aber allseitige innere Beweglichkeit des Gebildes vorausgesetzt. Daß dieselbe besteht, dies ist eben durch die krumme Linie angezeigt. Dagegen weiß das gradlinige Gebilde nichts von solcher Beweglichkeit; oder aber dieselbe erscheint in ihm nicht in Anspruch genommen.

Grundkräfte. Vertikale Kräfte.

Hiermit nun sind verschiedene Möglichkeiten angedeutet, die wir näher bestimmen müssen.

Vom einfachen auf einer Basis stehenden Rechteck, so sagte ich, wollen wir ausgehen: Das erste nun, was wir von diesem wissen, ist, daß es steht, d. h. sich aufrichtet.

Dies Sichaufrichten nun ist eine Tätigkeit, und jede Tätigkeit hat notwendig gegen sich eine Kraft, gegen welche sie sich richtet.

Hierbei aber bestehen die beiden Grundmöglichkeiten: Jene Tätigkeit überwindet diese Kraft oder sie hält ihr stand. Das sich aufrichtende Gebilde kann etwa, indem es sich aufrichtet, einer Last standhalten, die von oben auf dasselbe wirkt, oder es kann der Wirkung der eigenen Schwere standhalten.

An dies Standhalten denken wir nun aber hier einstweilen noch nicht, sondern wir machen zunächst die einfachste Voraussetzung. Und das ist die, daß das Gebilde sich frei aufrichtet. Auch dann wendet sich die Tätigkeit des Sichaufrichtens gegen die Schwere. Aber dies ist nicht die Schwere einer von oben her wirkenden Last, noch auch die eigene

Schwere, sondern lediglich die Schwere, die überall im Raume wirkt, die Schwere, die alles dasjenige, was sich aufrichtet, zu überwinden hat. Wie man sieht, ist das Sichaufrichten, das ich hier meine, gleich dem Sichaufrichten einer einfachen, in ihrem oberen Ende frei verlaufenden vertikalen Linie. Auch diese richtet sich gegen die Schwere auf. Ist sie aber eine frei sich aufrichtende, d. h. endigt sie nach oben zu frei, dann ist weder Raum für den Gedanken einer Last, dem die Linie standhält, noch weckt die Linie den Gedanken der eigenen Schwere.

Dies freie Sichaufrichten nun geschieht vermöge eines spontanen Impulses. Dieser findet bei den einfachen Gebilden, von welchen wir hier reden, am Anfansgpunkte des Sichaufrichtens statt, also am unteren Ende, an der Basis, und nur da. Er findet nicht statt in mehreren aufeinanderfolgenden Akten, in dem Sinne, daß das Gebilde vermöge eines ersten Impulses sich bis zu gewisser Höhe aufrichtete und dann ein neuer Impuls das weitere Sichaufrichten bewirkte, sondern der Impuls ist ein einziger. So muß es sein, weil wir ja hier von einem einfachen Gebilde reden, nicht von einer Folge von mehreren sich aufrichtenden Gebilden. Geschähe aber das Sichaufrichten in mehreren aufeinanderfolgenden Akten, so wäre das Gebilde verwandelt in mehrere aufeinanderstehende oder übereinander sich aufrichtende Gebilde.

Und dergleichen ist ja denkbar. Der sichtbar aus aufeinandergesetzten und durch Fugenschnitte getrennten Trommeln bestehende Säulenschaft ist ein Beispiel dafür. Hier findet in der Tat das Sichaufrichten in aufeinanderfolgenden Akten statt. Eben damit aber ist der Schaft nicht ein einfaches, sondern ein von unten nach oben aus den Trommeln sich zusammensetzendes Gebilde.

Diesem Gebilde aber steht gegenüber der Säulenschaft, der keine Absätze und neuen Ansätze zeigt. Dieser richtet sich in einem Zuge auf. Sein Sichaufrichten ist das Sichauswirken eines einzigen Impulses. Und eben damit ist er charakterisiert als ein einfaches Gebilde. Nun, nur von solchen einfachen Gebilden reden wir hier.

Ein solcher Impuls des Sichaufrichtens nun wirkt, nachdem

er einmal zu wirken begonnen hat, weiter und überwindet dabei die Schwere. Und indem er sie überwindet, zergeht er selbst. Das Ende der Bewegung ist also die Ruhelage, das ruhige Angelangtsein beim Ziel, das fertige Aufgerichtetsein. Die Bewegung ist vergleichbar der Bewegung des Steines, der auf Grund eines einmaligen Stoßes fortrollt, bis er in Überwindung der überall vorhandenen und überall gleichmäßig ihm entgegenwirkenden Reibung des Bodens seine lebendige Kraft verloren hat. Damit ist der Stein zur Ruhe gekommen.

Daß das Sichaufrichten, wie wir es hier voraussetzen, d. h. das freie Sichaufrichten ohne den Gedanken des Standhaltens oder des Widerstandes gegen eine von oben her wirkende Last oder auch gegen die in ihm selbst wirkende Schwere, das Sichauswirken eines „einzigen" Impulses ist, dies könnte auch so ausgedrückt werden: Das Gebilde verdanke sein Sichaufrichten einem einmaligen Impuls. Doch wäre diese Wendung zugleich auch wiederum mißverständlich. Das Sichaufrichten des Gebildes verdankt sein Dasein, d. h. sein Aufgerichtetsein, auch wiederum einem von Moment zu Moment sich wiederholenden Impuls, d. h. das Gebilde richtet sich allerdings vermöge eines einzigen Impulses auf, aber es tut dies in jedem Momente seines Daseins, oder richtiger in jedem Momente meiner ästhetischen Betrachtung, von neuem. Gesetzt das Sichaufrichten vollzöge sich in einem Augenblicke nicht, so wäre das Gebilde in diesem Augenblicke für meine ästhetische Betrachtung nicht aufgerichtet.

In Wahrheit ist ja das Gebilde dauernd aufgerichtet. Aber eben dieses einfache Dasein verwandelt sich für meine ästhetische Betrachtung in ein in jedem Augenblicke sich erneuerndes Tun, ins Dasein rufen der Form, kurz ein Sichaufrichten. Es geschieht also auch der freie Impuls des Sichaufrichtens in jedem Momente von neuem.

Es verhält sich m. a. W. mit dem Aufgerichtetsein des ästhetischen Objektes genau so, wie es mit meinem Aufgerichtetsein sich verhält. Auch mit diesem wäre es zu Ende, wenn ich einen Augenblick die Tätigkeit, vermöge welcher ich aufgerichtet bin, unterließe. Auch hier also ist das Aufgerichtet-

sein ein beständiges Sichaufrichten. Und es ist auch hier zugleich ein freies Sichaufrichten, wenn und soweit ich dabei nicht etwa eine Last emporzuheben oder gegen eine solche standzuhalten habe, sei dieselbe nun die Last eines von oben her auf mich wirkenden Körpers, sei es die Last meines eigenen Körpers. Ein Analogon dieses meines eigenen Aufgerichtetseins nun ist, wie gesagt, das Aufgerichtetsein eines räumlichen Gebildes für meine ästhetische Betrachtung. Auch in ihm also findet für eben diese Betrachtung ein solches beständiges Sichaufrichten statt. Sein Aufgerichtetsein ist gar nichts anderes als ein solches beständiges Sichaufrichten.

Zugleich aber ist es, wenn das Gebilde ein einfaches ist, nicht ein zusammengesetztes, also ein Gebilde ohne Absätze und neue Ansätze, ein beständiges Sichaufrichten, das jedesmal geschieht auf Grund eines einzigen, im Anfange gegebenen und im Fortgange des Sichaufrichtens sichauswirkenden spontanen Impulses.

Dem völlig freien Sichaufrichten, das wir hier voraussetzen, steht aber nun, wie schon angedeutet, gegenüber das Standhalten in der aufgerichteten Form und Lage. Hier hat das Gebilde die aufgerichtete Form oder Daseinsweise, es gewinnt sie nicht erst in der Überwindung der Schwere; es hat und behauptet sie oder hält sie fest im Gegensatz zu der sie bedrohenden Schwere. Dies bezeichnen wir auch mit dem Ausdrucke: Das Gebilde übt gegen die Schwere Widerstand.

Achten wir nun aber wohl auf das Besondere dieses „Widerstandes". Im Begriff des Widerstandes liegt, daß er nicht stattfinden kann, so lange nicht dasjenige wirkt, wogegen der Widerstand geübt wird. So findet in unserem Falle der Widerstand gegen die Schwere nicht statt, so lange die Wirkung der Schwere fehlt; sondern der Widerstand wird erst durch die Schwere wachgerufen. Freilich die Kraft oder die Fähigkeit des Widerstandes ist vorher schon da. Sie ist als eine Eigenschaft des Gebildes vorausgesetzt. Dieselbe ist, allgemein gesagt, eine von Haus aus dem Gebilde eigene Kraft der vertikalen Ausdehnung. Aber diese Kraft wird durch die Wirkung der Schwere erst in Aktion gesetzt oder zur Wirkung gebracht.

Indem die Schwere wirkt, nimmt sie diese Kraft „in Anspruch" und ruft eben damit ihre Wirkung ins Dasein.

Und das Ergebnis davon nun ist nicht, daß ein *Impuls* der Aufrichtung in der Überwindung der Schwere *zergeht*. Die Schwere oder die Wirkung derselben wird ja hier gar nicht *überwunden*, sondern sie *bleibt*. Und auch die Kraft, die hier an die Stelle jenes Impulses tritt, zergeht nicht, sondern sie bleibt gleichfalls. Aber die *Wirkung* der Schwere wird — nicht *aufgehoben*, sondern *aufgehalten* durch die Wirkung der Kraft der vertikalen Ausdehnung, welche Wirkung ihrerseits durch diese Wirkung der Schwere ins Dasein gerufen ist.

Man sieht deutlich den Gegensatz zwischen den beiden Möglichkeiten, die wir im Vorstehenden einander entgegengesetzt haben. Dort, beim freien Sichaufrichten, ist das Erste der Impuls des Sichaufrichtens, und indem dieser Impuls wirkt, trifft er auf die Schwere und überwindet sie. In unserem Falle dagegen verhält es sich umgekehrt. Nicht ein Impuls des *Sichaufrichtens* ist das erste, sondern das erste ist die Wirkung der Schwere. Und diese ruft erst die vorhandene Kraft der vertikalen Ausdehnung zur Wirkung, um dann durch diese Wirkung selbst der Möglichkeit des weiteren Wirkens beraubt zu werden. Dort ist das Ende *Ruhe*, in dem Sinne, daß *nichts mehr geschieht*. Hier ist das Ende das Gleichgewicht im *Gegeneinanderwirken* gleicher, aber entgegengesetzt gerichteter Kräfte.

Wie der Impuls der vertikalen Tätigkeit, wovon oben zuerst die Rede war, ein in der vertikalen Ausdehnung des ganzen Gebildes sich auswirkender Impuls, so ist auch die Kraft der vertikalen Ausdehnung, von welcher wir jetzt reden, eine einzige, in dem Gebilde ein für allemal vorhandene. Aber wir dürfen nicht hinzufügen: diese Kraft entstehe in jedem Augenblick von neuem — so wie wir von jenem Impulse sagten, daß er in jedem Augenblick von neuem einsetze. Sondern diese Kraft ist einfach dauernd vorhanden.

Anders aber verhält es sich mit ihrer *Wirkung*. Diese entsteht allerdings gleichfalls in jedem Augenblick von neuem, da ja die Kraft in jedem Augenblick von neuem in Anspruch genommen, also zur Wirkung *gerufen* wird.

Und indem diese Wirkung in jedem Augenblick ins Dasein gerufen wird, wird durch sie auch in jedem Augenblick die Wirkung der Schwere aufgehalten; es entsteht also in jedem Augenblick von neuem jenes Gleichgewicht der beiden Kräfte. Auch hier verwandelt eben die ästhetische Betrachtung das dauernde Sein in Leben, d. h. in beständiges Werden. Es verhält sich hier wiederum mit dem räumlichen Gebilde wie mit mir. Auch wenn ich einer Last standhalte, so geschieht dies durch fortwährende, in jedem Momente sich erneuernde Betätigung meiner Kraft des Widerstandes. Und wie diese jeden Augenblick von neuem sich betätigt, so wird auch in jedem Augenblick von neuem das Gleichgewicht zwischen der Wirkung dessen, wogegen ich Widerstand leiste und der Tätigkeit des Widerstandes hergestellt. Nun ebenso wird auch in unseren räumlichen Gebilden, wenn sie gegen den auf sie oder in ihnen wirkenden vertikalen Druck Widerstand üben, das Gleichgewicht zwischen der Wirkung jener Kraft und der Tätigkeit des Widerstandes in jedem Momente von neuem hergestellt.

Der Widerstand, welchen das Gebilde vermöge seiner Kraft der vertikalen Ausdehnung gegen die Wirkung des Druckes übt, wird, wie gesagt, durch diese Wirkung ins Dasein gerufen. Dabei bestehen aber zwei verschiedene Möglichkeiten. Das Gebilde übt einen starren, oder es übt einen elastischen Widerstand. Jener besagt, daß der Druck wirkt und eine Veränderung der Höhe erzeugen würde, wenn nicht der durch seine Wirkung geweckte Widerstand dies verböte. In diesem Falle wirkt also der Druck und bleibt doch wirkungslos. Er wirkt, d. h. er ruft jenen Starrheitswiderstand ins Dasein; und er bleibt wirkungslos, d. h. er bringt, weil ihm jener Starrheitswiderstand entgegensteht, in dem Gebilde keine Veränderung hervor. Dies behauptet sich einfach in seinem Dasein. Diesem starren nun steht der elastische Widerstand gegenüber. Dieser besagt, daß der Druck zur „Wirkung" kommt, d. h. insbesondere die Höhe des Gebildes vermindert, oder daß das Gebilde nachgibt, aber um im Nachgeben einen immer stärkeren und stärkeren Widerstand zu üben. Der Druck wirkt auf das Gebilde zusammendrückend. Damit aber wird die vorhandene Kraft der vertikalen

Ausdehnung in Anspruch genommen. Und dieselbe wird allmählich, und sukzessive mehr und mehr, in Anspruch genommen. Sie wirkt demgemäß, indem die Wirkung des Druckes fortschreitet, d. h. die Verminderung der Höhe sich vollzieht, immer stärker und stärker. Der Prozeß kommt in diesem Falle zur Ruhe in dem Momente oder an dem Punkte, an welchem die Größe der Wirkung der vertikal ausdehnenden Kraft oder die Größe des Widerstandes, oder der „Gegentendenz", der Größe der Kraft, die den Widerstand geweckt hat, in unserem Falle also der Schwere, gleich geworden ist. Diesen Moment bezeichnen wir wiederum als einen Moment des Gleichgewichts. Aber dies ist ein Gleichgewicht in der elastischen Gegenwirkung oder kurz ein elastisches Gleichgewicht.

Hier war immer vorausgesetzt, daß dasjenige, was die Kraft oder Fähigkeit des Widerstandes zur Wirkung ruft, oder was den Widerstand „weckt", die Schwere sei. Nicht mehr eine Schwere, in deren Natur es liegt, überwunden zu werden, sondern eine solche, die da ist und in jedem Momente von neuem wirkt.

Diese Schwere nun ist notwendige Schwere einer Masse, sei es einer solchen, die auf das Gebilde wirkt, sei es der eigenen Masse des Gebildes selbst. In jedem Falle aber unterscheidet sich diese Schwere von der Kraft, die ihr, sei es starren, sei es elastischen Widerstand leistet. Die Wirkung der letzteren wird, wie gesagt, ins Dasein gerufen, sie ist das Ergebnis der Inanspruchnahme. Kraft des Widerstandes ist, so können wir kurz sagen, reaktive Kraft. Dagegen ist die Kraft, die in der Schwere liegt, oder die wir als Schwere bezeichnen, nicht eine reaktive, sondern ebenso wie jener spontane Impuls der Aufrichtung eine spontan wirkende. Ja sie ist gar nichts anderes als ein in jedem Momente von neuem wirkender spontaner Impuls.

Zugleich steht sie doch wiederum zu jenem Impuls der Aufrichtung in direktem Gegensatz. In ihrer Wirkung liegt nicht eine Aktivität des Gebildes, sondern das Gebilde verhält sich der Schwere oder dem Impuls der Schwere gegenüber passiv. Es erleidet ihre Wirkung.

So ist also die Kraft der Schwere jenem Impuls einerseits gleichartig, andererseits von ihm wohl unterschieden. Jener Impuls des Sichaufrichtens ist gleichfalls nicht reaktiv, sondern spontan. Aber er ist spontan und aktiv.

Horizontale und Wechselwirkung der horizontalen und vertikalen Kräfte.

Beachten wir jetzt aber weiter, daß das räumliche Gebilde, von dem wir reden, sich nicht nur aufrichtet oder in seiner aufrechten Form und Lage verharrt, sondern daß es zugleich der Breite nach sich ausdehnt. Dies nun geschieht nicht durch einen an einem Anfangspunkte einsetzenden und von da aus durch das Gebilde hindurch sich auswirkenden Impuls. Denn dies hieße, das Gebilde entsteht in horizontaler Richtung von einem Anfangspunkte aus. Und dies widerspräche unserer Voraussetzung. Wir reden ja von Gebilden, die stehen, d. h. in vertikaler Richtung werden oder entstehen. Sondern die Kraft der horizontalen Ausdehnung kann nur betrachtet werden als eine von vornherein in dem Gebilde, und zwar nur einmal, also überall in gleicher Weise vorhandene Kraft. Wiederum aber ist in der Wirkung derselben das Gebilde tätig oder aktiv.

Auch diese Kraft nun wirkt gegen etwas, nämlich gegen die Kraft des Zusammenhaltes oder der Begrenzung. Und von dieser Kraft gilt das gleiche wie das, was soeben von der Kraft der horizontalen Ausdehnung gesagt wurde. Auch sie ist in dem Gebilde ein für allemal und überall in gleicher Weise vorhanden, und auch in ihr ist das Gebilde tätig oder aktiv.

Was aber den Charakter der Spontaneität und Aktivität betrifft, so verhalten sich diese beiden Kräfte eigentümlich. Sie sind beides zugleich, reaktiv und spontan. Einmal: Jede dieser antagonistischen Kräfte wirkt, indem sie durch eine Gegenwirkung der anderen in Anspruch genommen und damit zur Wirkung gerufen wird. Und ihre Wirkung steigert sich im Fortgang jener Gegenwirkung. Insofern sind beide Kräfte reaktiv. Andererseits sind sie doch beide zugleich spontan. Sie sind nicht nur von Hause aus in dem Gebilde zumal vorhanden,

sondern sie wirken auch aus sich. Dies beides nun vereinigt sich in dem einen Sachverhalt: Beide Kräfte wirken zunächst spontan gegeneinander und halten sich in ihrem Gegeneinanderwirken das Gleichgewicht. Es ist dies ein Gleichgewicht, in welchem jede der Kräfte zu einer ihrer Größe entsprechenden Wirkung kommt. Dies natürliche Gleichgewicht der beiden Kräfte kann aber aufgehoben werden. Es ist etwa das Gebilde durch irgendwelche Einwirkung, die es erfahren hat, über dies natürliche Gleichgewicht hinaus horizontal ausgeweitet. Dann ist eben damit eine Tendenz der Wiederherstellung der Gleichgewichtslage gegeben. Dies aber ist eine reaktive Tendenz, die unter der gemachten Voraussetzung sich bestimmt als Tendenz der Verengerung. Ihr steht entgegen die Tendenz der Wiederherstellung des horizontalen Gleichgewichts in umgekehrter Richtung, d. h. die reaktive Tendenz der Ausweitung, wenn das Gebilde irgendwie über jenes natürliche Gleichgewicht hinaus eingeengt ist. In jenem Falle hat die zusammenhaltende, in diesem Falle die ausweitende Kraft in eine reaktive Tendenz sich verwandelt oder geriert sich als solche. Und dieser Möglichkeit steht gegenüber die andere. Das Gebilde ist aus irgendwelchem Grunde in seinem Beginn an der Ausweitung oder Einengung, die jener Gleichgewichtslage entspricht, verhindert. Dann ist eben damit eine Tendenz der Gewinnung dieser Gleichgewichtslage ins Dasein gerufen, die sich wiederum je nachdem als Tendenz der Erweiterung bzw. der Verengerung darstellt.

Die Möglichkeit nun, daß dergleichen geschieht, gibt dem ganzen Gebilde den Charakter der inneren Beweglichkeit. Dasselbe oszilliert um eine horizontale Gleichgewichtslage, oder es kann um sie oszillieren; jede Verschiebung nach der einen Seite erzeugt die Tendenz einer entgegengesetzten Bewegung.

Gehen wir nun aber in der Betrachtung unserer Gebilde einen Schritt weiter. Von der Möglichkeit der Aufhebung des horizontalen Gleichgewichtes oder von der horizontalen Beweglichkeit redete ich soeben, als ob dieselbe ganz und gar unabhängig vom vertikalen Verhalten des Gebildes stattfände. Aber so ist es nicht. Sondern es ist jetzt darauf hinzuweisen, daß horizontales und vertikales Verhalten voneinander in

wechselseitiger Abhängigkeit stehen. Und diese wechselseitige Abhängigkeit ist für das Wesen des körperlichen Gebildes von entscheidender Bedeutung.

Jeder Gedanke einer Minderung der vertikalen Ausdehnung eines räumlichen Gebildes oder des Herabsinkens desselben in sich selbst schließt ohne weiteres den Gedanken einer Tendenz der vertikalen Ausbreitung in sich. Ebenso schließt umgekehrt jeder Gedanke der horizontalen Zusammenfassung oder Verengerung den Gedanken einer Tendenz der Steigerung der vertikalen Ausdehnung in sich. Damit ist zugleich gesagt, daß die Minderung der vertikalen Ausdehnung eine Inanspruchnahme der Kraft der horizontalen Zusammenfassung in sich schließt.

Diesen Sachverhalt verdeutlichen wir uns durch die Vorstellung, daß jede Minderung der vertikalen Ausdehnung ein Zusammenpressen der Teile des Gebildes in vertikaler Richtung bedeutet. Dies Zusammenpressen nun schließt die Tendenz des Ausweichens in horizontaler Richtung in sich. Ebenso bedeutet umgekehrt die Minderung der horizontalen Ausbreitung ein Zusammenpressen der Teile in horizontaler Richtung; und daraus ergibt sich eine Tendenz des Ausweichens derselben in vertikaler Richtung. Wie man sieht, ist hierbei einmal die allseitige innere Beweglichkeit der Teile gegeneinander hin in vertikaler und horizontaler Richtung, zugleich aber auch der mit der Annäherung der Teile wachsende Widerstand gegen dieselbe vorausgesetzt.

Den Zustand, in welchen die Teile geraten, indem sie einander genähert werden, zugleich aber gegen die Annäherung einen wachsenden Widerstand üben, dürfen wir mit einem üblichen Namen als einen Spannungszustand bezeichnen. Dann schließt also der Spannungszustand die Tendenz des Ausweichens in der zur Spannungsrichtung senkrechten Richtung in sich, oder die Spannung tendiert überall in Ausdehnungsbewegung, senkrecht zur Spannungsrichtung sich zu verwandeln.

So weit nun aber die Tendenz der vertikalen Bewegung aus der Spannung zwischen der horizontalen Einengung oder dem horizontalen Gegeneinanderpressen der Teile und der

Gegenwirkung der Kraft der horizontalen Ausdehnung sich ergibt, erscheint die vertikale Bewegung in einem neuen Lichte. Sie ist insoweit nicht, wie wir oben zunächst annahmen, Sache eines primären, auf vertikale Ausdehnung zielenden Impulses, sondern sie ist sekundärer Natur, nämlich eben das Ergebnis jener horizontalen Spannung. Und in gleichem Lichte erscheint nun jetzt die horizontale Ausdehnungsbewegung. Sie ist jetzt Ergebnis einer vertikalen Spannung und letzten Endes Ergebnis der Schwere.

Damit sind beide Arten der Bewegung uns in besonderer Weise verständlich geworden. Wir brauchen, so weit die hier gemachte Voraussetzung zutrifft, nicht mehr von Impulsen zu reden, die eben geschehen, ohne daß wir wissen, wie, sondern an die Stelle derselben sind die aus der Spannung natürlicherweise hervorgehenden inneren Antriebe getreten. Jene entbehren der Motivierung, sie sind einfach da. Diese sind innerlich motiviert. Dadurch erhöht sich das Verständnis der Lebendigkeit des inneren Geschehens in den räumlichen Gebilden.

Hierbei ist doch immer jenes „soweit" zu betonen. Daß vertikale Ausdehnungstendenz aus horizontaler Spannung hervorgeht, besagt nicht, daß es keine andere vertikale Ausdehnungstendenz geben könne; ebenso, daß horizontale Ausdehnungstendenz aus vertikaler Spannung sich ergibt, besagt nicht, daß keine andere horizontale Ausdehnungstendenz existiere. Sondern es bleibt daneben die Möglichkeit des Hervorgehens beider Arten der Ausdehnung aus einem freien und primären Impuls bestehen. Und es besteht andererseits die Möglichkeit einer vertikalen Ausdehnung, die einfach da ist und gegen einen auf sie wirkenden und ihren Bestand bedrohenden Druck, sei es starren, sei es elastischen Widerstand übt.

Darnach können wir zunächst des Rechteck, von dem wir hier ausgehen, in verschiedenem Lichte betrachten. Es richtet sich frei auf, sowie die frei endigende vertikale Linie. Oder aber es erfährt eine seinen vertikalen Bestand bedrohende Einwirkung und übt dagegen starren Widerstand, oder es ist unter dem Einfluß eines auf dasselbe ausgeübten vertikalen Druckes in sich zusammengesunken, hat aber ebendamit in sich die Kraft des

Widerstandes gefunden, deren es bedarf, um einer weiteren Wirkung des Druckes standzuhalten, oder hat in sich selbst die elastische Gleichgewichtslage gefunden. Außerdem können wir jetzt aber das Rechteck als ein solches betrachten, das vermöge der horizontalen Einengung oder des horizontalen Gegeneinanderpressens der Teile eine vertikale Ausdehnung gewinnt. Und wir können in ihm endlich ein Gebilde sehen, das an sich eine größere vertikale Ausdehnung hätte, aber eine Verminderung seiner Höhenausdehnung erfahren und demgemäß sich ausgeweitet hat, mit dem Zusatze, daß diese Vermehrung der horizontalen Ausdehnung einen wachsenden Widerstand gegen eine weitere Ausdehnung in dieser Richtung hervorgerufen hat, schließlich einen solchen, der genügt, jede weitere horizontale Ausdehnung und damit jedes weitere vertikale Insichzusammensinken zu untersagen. In letzterem Falle hat sich eine horizontale Spannung sekundär in vertikale Spannung oder in vertikalen elastischen Widerstand verwandelt. Das Gebilde behauptet sich in seiner vertikalen Ausdehnung vermöge des Widerstandes, welchen das Gebilde auf Grund der horizontalen Kraft der Zusammenfassung übt.

Welche dieser Betrachtungsweisen aber das Rechteck bzw. das durch dasselbe repräsentierte körperliche Gebilde herausfordert, dies hängt von Umständen ab. Ist der Gedanke eines Druckes, der auf ein Gebilde von oben her wirkt, ausgeschlossen, weil das Gebilde nach oben frei endigt, und ist ebenso kein Grund zum Gedanken des Standhaltens gegen die eigene Schwere, nun dann ist das Gebilde ein solches, das einfach in gewisser Breite frei sich aufrichtet. Ist das Gebilde belastet, steht aber selbständig da, ohne unmittelbar als Teil eines Ganzen zu erscheinen, das in ihm eine Einengung oder Ausweitung erfahren hat, dann erscheint es im Lichte eines solchen, das primär einen starren vertikalen Widerstand übt. Ist es Teil eines Ganzen, das in ihm sich verengt, so erscheint es in neuem Lichte. Es scheint jetzt vermöge der Einengung seine vertikale Ausdehnung zu haben. Es scheint spontan sich zusammenzufassen, um vertikal sich zu strecken und das Nachfolgende emporzuheben, oder eine gesteigerte Tätigkeit des Widerstandes gegen das auf ihm

Lastende zu üben. Ist es Teil eines Ganzen, das in ihm sich ausweitet, dann scheint es herabzusinken und im Herabsinken die Fähigkeit des Widerstandes zu gewinnen, deren es bedarf, um als sichere Unterlage für das nach oben zu Folgende zu dienen.

Als Beispiel des letzteren kann etwa der Abakus der dorischen Säule erwähnt werden. Er erweitert sich im Vergleich mit der Säule und scheint damit dem Drucke des Gebälkes nachzugeben und nachgebend sich auszubreiten. Im Nachgeben aber faßt er sich zugleich kraftvoll zusammen und behauptet sich so gegen die weitere Wirkung des Druckes. So bildet er das absolut widerstandsfähige Zwischenglied zwischen der aufwärtsstrebenden Kraft der Säule und der im Architrav zusammengefaßten Last des Gebälkes.

Krummlinige Profile.

Das Nachgeben des dorischen Abakus gegen den Druck, von dem ich hier spreche, ist ein Nachgeben in einem einzigen Akte, ebenso das Sichzusammenfassen von den Seiten her, durch welches ein weiteres Nachgeben verhindert wird, ein einziger Akt. Dies will sagen: beides ist nicht ein Geschehen, das wir vor unseren Augen sich vollziehen sehen. Was wir sehen, ist nichts als das in die Breite Gedehntsein und das Zusammengefaßtsein der Breite nach. Dies verdankt sein Dasein für die ästhetische Betrachtung einem in jedem Momente sich erneuernden Tun. Aber wir sehen nicht, wie das Gebilde nachgibt und in die Breite sich dehnt und andererseits sich zusammenfaßt, d. h. wir sehen nicht den Hergang dieses Verhaltens. Und dabei bleibt es, so lange das Gebilde ein geradlinig begrenztes ist. Anders nun verhält es sich schon beim schräg geradlinigen und erst recht beim krummlinig begrenzten Gebilde. Bei beiden verwandelt sich das in jenem Gebilde momentan oder mit einem Male sich vollziehende innere Verhalten in ein lebendiges Geschehen, d. h. in eine stetige Folge von Momenten im Dasein des Gebildes. Beim letzteren, dem krummlinigen Gebilde, verwandelt es sich zugleich in stetig ineinanderübergehende Phasen aufeinanderfolgender und auseinander hervorgehender

Weisen des inneren Geschehens. Zugleich ist dies letztere einzig beim krummlinig begrenzten Gebilde, bei ihm aber auch jederzeit der Fall. Wir sehen hier jedesmal ein Gebilde aus einem Anfangszustande herausgehen und durch unendlich viele Stadien und wechselnde Phasen des Geschehens hindurch eine Wirkung erfahren und andererseits seine Gegenarbeit leisten. Das Gebilde durchlebt vor unseren Augen eine wechselvolle „innere Geschichte".

Setzen wir hier gleich der geradlinig begrenzten Form, der Form des geraden Zylinders oder des denselben repräsentierenden Rechteckes, die Form des Wulstes entgegen. Was wir hier sehen, ist zunächst eine horizontale Geschichte oder eine Geschichte des horizontalen Verhaltens. Der Wulst hat im Beginne eine gewisse untere Weite. Dies sei dieselbe Weite, die das Gebilde an seinem oberen Ende besitzt, in dem Punkte also, in welchem das Gebilde in seiner natürlichen Gleichgewichtslage sich befindet oder seine natürliche Ruhelage gewonnen hat. Der Wulst befindet sich dann also in seinem Beginn in der natürlichen horizontalen Gleichgewichtslage. Aus dieser natürlichen Gleichgewichtslage sehen wir dann aber das Gebilde, indem es von der Basis sich zu erheben beginnt, heraustreten; wir sehen allmählich die Wirkung einer auf seine Ausweitung zielenden Kraft sich vollziehen und fortschreiten. Dieselbe vollzieht sich erst rascher, dann immer langsamer. Wir gewinnen dabei den Eindruck, daß die ursprüngliche Raschheit der Auswärtsbewegung allmählich immer stärker gehemmt wird oder einen immer stärkeren Widerstand findet. Dieses verstehen wir aus der wachsenden Gegentendenz oder Tendenz der Rückkehr in die natürliche horizontale Gleichgewichtslage oder aus der Steigerung der mehr und mehr in Anspruch genommenen Kraft der horizontalen Zusammenfassung. Endlich sehen wir die Auswärtsbewegung zum Stillstand kommen. Hier ist eben die Wirkung jener Kraft, welche auf die Aufhebung des Gleichgewichtes zugunsten der Ausweitung zielte, gleich der durch eben diese Wirkung geweckten und sukzessive gesteigerten reaktiven Tendenz der Zusammenfassung oder Tendenz der Wiederherstellung des Gleichgewichtes. Von da an nun sehen wir das Verhältnis

der Wirkung der beiden Kräfte sich umkehren. Nicht jene auf Ausweitung zielende Kraft selbst, wohl aber ihre Wirkung verzehrt sich in der erst raschen, dann langsameren Zurückdrängung oder Zurückhaltung der Wirkung der begrenzenden oder zusammenfassenden Kraft. Die Ausweitungsbewegung verliert sukzessive ihre lebendige Kraft. So wird jener Punkt des Gleichgewichtes der Wirkungen zugleich notwendig ein Wendepunkt. Von ihm an kehrt das Gebilde erst langsamer, dann immer rascher in seine natürliche horizontale Gleichgewichtslage zurück und gewinnt zuletzt wiederum die ursprüngliche Weite.

Mit dieser horizontalen Geschichte ist nun aber eine vertikale Geschichte dieses Gebildes für unseren Eindruck nicht nur verbunden, sondern diese geht unmittelbar aus jener hervor. Das sukzessive Herausquellen des Gebildes ist zugleich eine ebenso sukzessive Minderung seiner Höhe. Und die immer geringere Raschheit des Heraustretens und der endliche Stillstand der Ausweitungsbewegung ist für unseren Eindruck gleichbedeutend mit einem immer langsameren Herabsinken des Wulstes von seiner ursprünglichen Höhe, bis schließlich ein Punkt erreicht ist, wo das Gebilde vor der Notwendigkeit des weiteren Herabsinkens geschützt ist. Die Nötigung des Nachgebens hat sich in diesem Punkte verwandelt in ein Standhalten. Das Gebilde hat im Herausquellen vermöge des Widerstandes, welchen dies Herausquellen gefunden hat, etwas, das ihm vorher fehlte, nämlich eine widerstandskräftige Höhenausdehnung gewonnen. Dies sukzessive Entstehen einer widerstandskräftigen, d. h. der Wirkung des Druckes standhaltenden vertikalen Ausdehnungsbewegung aus einer ursprünglich nur daseienden Höhenausdehnung, das ist die innere vertikale „Geschichte", welche das Gebilde durchlebt. Und diese vertikale Geschichte geht neben der horizontalen nicht her, sondern sie ergibt sich daraus. Und wir sehen sie daraus sich ergeben, indem wir die vertikale Geschichte sich vollziehen sehen.

Und damit haben wir nun von der inneren Wesenheit dieses krummlinigen Gebildes im Gegensatze zum vertikal geradlinigen ein verständlicheres Bild gewonnen. Auch das letztere, so sagte ich oben, kann nachgeben und im Nachgeben sich zu

behaupten scheinen. Im krummlinigen Gebilde aber sei dieser Sachverhalt in lebendige Bewegung und zugleich in ein wechselndes Geschehen aufgelöst. Jetzt sehen wir, daß in ihm insbesondere auch die beiden Momente, die dort sich gegenüberstehen, nämlich das Nachgeben und das Widerstehen, das Erleiden und die Reaktion dagegen, voneinander sich sondern. Das bloße Standhalten im Nachgeben wird zum lebendigen Verlieren der ursprünglichen Weite und damit der ursprünglichen Höhe und einem daraus sichtbar hervorgehenden Gewinnen, nämlich der vertikalen und horizontalen Widerstandsfähigkeit. Jenes liegt für unseren Eindruck unmittelbar in dem horizontalen Heraustreten, dies im Stillstande des Heraustretens und im horizontalen Zurückkehren. Damit ist die spezifische ästhetische Funktion der Wulstform bezeichnet, und es ist damit implizite zugleich die spezifische Funktion der krummlinig begrenzten Form überhaupt angedeutet. Diese besteht allgemein darin, daß dasjenige, was in einem geradlinig begrenzten Gebilde in einem Momente gegeben ist, im krummlinig begrenzten in eine Folge und damit zugleich das Ineinander entgegengesetzter Tätigkeiten in ein Nacheinander und ein Auseinanderhervorgehen derselben verwandelt wird.

Elftes Kapitel: Grundformen des Wulstes.

Die Wulstform. Normaler, über- und unternormaler Wulst.

Wir müssen nun aber jetzt noch ausdrücklich die Grundbedingung für die Entstehung des krummlinig begrenzten Gebildes bezeichnen. Dieselbe besteht in der allseitigen Beweglichkeit der Teile des Gebildes. Das geradlinige Gebilde kann gedacht werden als bestehend aus lauter vertikalen Linien, die in ihrer Form unveränderlich sind, deren Teile zwar gegeneinander hin verschiebbar sind, so daß die Linien sich verkürzen oder verlängern können, die aber ein seitliches Ausweichen ihrer Natur

nach verbieten. Nun an die Stelle dieser Vorstellungsweise tritt beim krummlinigen Gebilde eine andere. Dasselbe besteht seiner ganzen Masse nach aus Teilen, die in jeder Richtung voneinander sich entfernen und einander sich nähern können. Und diese allseitige Beweglichkeit wird nun beim Wulste durch einen Druck in tatsächliche Bewegung verwandelt. Hierbei ist es einstweilen gleichgültig, ob wir diesen Druck als Druck einer Last, die von oben her auf das Gebilde wirkt, oder als Wirkung der eigenen Schwere des Gebildes fassen mögen. Vorausgesetzt ist nur, daß die Wirkung, woher sie immer stammen mag, als die für die ästhetische Betrachtung in jedem Augenblick sich erneuernde Wirkung eines dauernden spontanen Agens gedacht wird, das auf das ganze Gebilde als ganzes herabdrückend und seitlich ausweitend wirkt, zugleich aber, indem es so wirkt, sukzessive die elastische Gegentendenz erzeugt, die seiner Wirkung das Gleichgewicht zu halten vermag.

Bestimmen wir nun aber den Wulst, zu dessen Betrachtung wir im vorstehenden schon übergegangen sind, etwas genauer. Von der unveränderlich feststehenden unteren horizontalen Grenze, der Basis, oder ihren beiderseitigen Endpunkten aus, weitet sich das Gebilde unter dem Einfluß des Druckes sukzessive. Indem es dies tut, sagte ich, wächst der Widerstand, d.h. die elastische Gegentendenz; es kommt ein Punkt des Gleichgewichtes zwischen dem Druck und dieser Gegentendenz, von dem an die gegenwirkende Kraft sukzessive den Druck überwindet. Das Ende ist die Wiedergewinnung der ursprünglichen Weite.

Dazu ist nun zunächst hinzuzufügen: die Rückkehr zur ursprünglichen Weite vollzieht sich notwendig in der Form der einfachen Umkehrung der vorangehenden allmählichen Ausweitung. Dies liegt in der Natur des Gebildes als eines elastischen oder in der Natur der Rückkehr als des Ergebnisses einer elastischen Rückwirkung. Mit anderen Worten: das Gebilde ist vom Punkte seiner größten Weite aus nach oben und unten symmetrisch. Wir bezeichneten das Gebilde bereits als Wulst. Jetzt müssen wir genauer sagen: es ist unter der Voraussetzung, daß die Basis die ursprüngliche Weite oder die natürliche horizontale Gleichge-

wichtslage bezeichnet, also das natürliche Gleichgewicht zwischen horizontal ausdehnender und zusammenfassender Kraft repräsentiert, und unter der Voraussetzung, daß keine neuen Kräfte außer den bezeichneten in dem Gebilde oder in dasselbe hineinwirken, ein symmetrischer Wulst. Das Profil desselben denke man sich zunächst der Einfachheit halber kreisförmig. Damit sage ich nicht, daß es kreisförmig sein müsse. Wir werden sogleich sehen, wann dasselbe in der Tat eine solche Form hat und wann nicht. Einstweilen bitte ich nur, es sich als kreisförmig, d. h. aus der Kreislinie geschnitten, vorzustellen. Es ist dies ja in jedem Falle die Form, die zunächst der Vorstellung sich aufdrängt.

Ehe wir nun die soeben berührte Frage der Kreisförmigkeit oder Nichtkreisförmigkeit erörtern, ist uns an einem anderen Momente in der Form des Wulstes gelegen, nämlich daran, welche Richtung seine Profillinie bei ihrem Beginne und demgemäß auch an ihrem oberen Ende habe oder wie die Profillinie an der Basis einsetze und wie sie schließlich absetze.

Hier nun beachten wir folgendes: Was in dem wulstförmigen Gebilde die Wirkung des Druckes aufhält, ist, allgemein gesagt, die Spannung in dem Gebilde oder der überall stattfindende Widerstand gegen die Formveränderung. Diese Formveränderung ist aber doppelter Art, nämlich einmal Veränderung der Höhe, zum anderen, obzwar nicht ohne Zusammenhang damit, Ausweitung des Gebildes oder Auswärtskrümmung der Profillinie.

Diesem Unterschied nun in den Faktoren der Formveränderung entspricht ein analoger Unterschied zweier Faktoren in jenem Widerstande. Sofern derselbe gegen die Minderung der Höhe gerichtet ist oder die Bewegung von oben nach unten aufhält, ist er vertikaler Widerstand. Sofern er Widerstand ist gegen die Ausbauchung, ist er ein Widerstand, der von außen, d. h. von den seitlichen Begrenzungslinien her, nach innen geschieht.

Diese beiden Arten des Widerstandes nun sind zunächst hinsichtlich ihrer Richtung verschieden. Sie sind es aber zugleich in ihrem Wesen. Jener vertikale Widerstand ist ein Widerstand gegen die endlose Zusammenpressung der Teile in vertikaler Richtung. Er ist seinem positiven Wesen nach eine mit

dem Fortschritt der Zusammenpressung wachsende Tendenz der vertikalen *Ausdehnung* oder eine Tendenz, die zielt auf das vertikale *Auseinanderbleiben* der Teile. Jener von außen nach innen wirkende Widerstand dagegen ist umgekehrt ein Widerstand gegen das *Auseinandergehen* des Gebildes. Er ist also seinem positiven Wesen nach eine Tendenz der *Annäherung* der Teile aneinander.

Diese beiden Arten des Widerstandes also stehen sich als entgegengesetzt charakterisierte Arten deutlich gegenüber. Beide bewirken freilich letzten Endes dasselbe, nämlich die Aufhaltung der Wirkung des Druckes. Aber dies hindert nicht, daß sie an sich entgegengesetzt geartet sind und demgemäß für unsere ästhetische Betrachtung, die ja eben ein Miterleben der Kräfte und Tätigkeiten ist, die in dem Gebilde sich finden, also auch ein Miterleben ihrer jedesmaligen Eigenart, deutlich sich sondern.

Und demgemäß kann auch jede der beiden Arten des Widerstandes oder jede der beiden reaktiven Kräfte, die reaktive Kraft der vertikalen Ausdehnung und die reaktive zusammenhaltende Kraft, unabhängig voneinander als größer oder kleiner erscheinen.

Und von dieser Möglichkeit nun machen wir Gebrauch; und zwar so, daß wir zunächst die reaktive Kraft der vertikalen Ausdehnung der spontan wirkenden Kraft des Druckes *gleich* denken. Dies heißt nicht, daß der Druck gar nicht auf die vertikale Ausdehnung vermindernd einwirke. Die reaktive Kraft, von der wir hier reden, ist ja nicht identisch mit vertikaler Starrheit, sondern sie ist eine *elastisch* reaktive, d. h. im *Nachgeben* zur Aktion gelangende Kraft. Und es heißt auch nicht, daß kein Ausweichen der durch den Druck vertikal zusammengepreßten Teile nach außen statftinde. Ohne dies wäre ja von einem Wulste überhaupt keine Rede. Sondern die Meinung ist die: der Druck wirkt, wie es in seiner Natur liegt, sukzessive vertikal zusammendrückend, also die Höhe des Gebildes vermindernd. Indem aber diese vertikale Formveränderung stattfindet, wird dadurch die Wirkung jener elastisch reaktiven Kraft geweckt oder ins Dasein gerufen, d. h. es wird eine *vertikale*

Gegentendenz erzeugt, welche die gleiche Größe besitzt wie der Druck. Dies wiederum will besagen, diese vertikale Gegentendenz ist so groß, daß, wenn der Druck in einem Momente verschwände, vermöge derselben eine vertikale Gegenbewegung, d. h. eine Bewegung der Wiederaufrichtung des Gebildes stattfände, durch die das Gebilde in derselben Weise, nur in umgekehrter Richtung, kurz, in einer Bewegung, die zu der Abwärtsbewegung, welche der Druck bewirkt, vollkommen „symmetrisch" ist, und insbesondere in einer Bewegung von derselben lebendigen Kraft, wiederum zu der Höhe zurückgeführt würde, die es abgesehen von der Wirkung des Druckes haben würde.

Die Spannung nun zwischen der Wirkung des Druckes und der Wirkung dieser Gegentendenz verwandelt sich in die Tendenz des seitlichen Ausweichens. Es wird also in der Folge die vertikale Gegentendenz, die wir hier dem Drucke gleichsetzen, teilweise zu einem Widerstande von den seitlichen Grenzen her. Und was dem Drucke schließlich Einhalt gebietet, ist in der Tat nicht diese vertikale Gegentendenz für sich allein. Eine solche für sich allein wirkende vertikale Gegentendenz gibt es ja im Wulste überhaupt nicht.

Aber dies hindert nun doch nicht, daß wir den Widerstand gegen den Druck zunächst abgesehen von dem Ausweichen, abgesehen also von der Verwandlung des vertikalen in horizontalen Widerstand, betrachten. Und dies nun tun wir hier. Und wir nehmen, wie gesagt, an, dieser vertikale Widerstand oder diese vertikale Gegentendenz gegen den Druck sei an Größe dem Drucke selbst gleich oder sei so geartet, daß sie in dem Moment, in dem der Druck verschwände, das Gebilde mit gleicher lebendiger Kraft, wie es zusammengedrückt wurde, wiederum zu der Höhe zurückführte, die es abgesehen von allem Druck hätte.

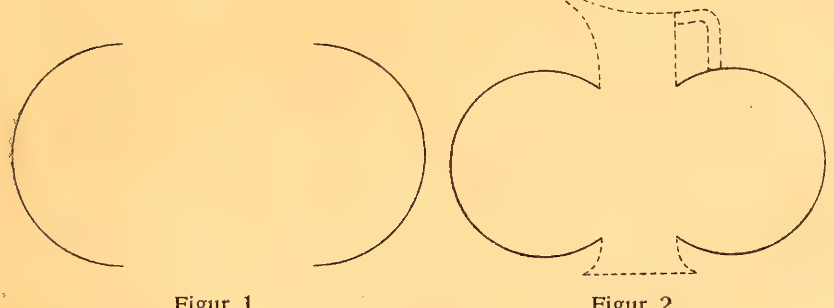
Nun achten wir aber ausdrücklich auf die Spannung zwischen dem Druck und dieser vertikalen Gegentendenz und weiter auf die aus ihr resultierende Seitwärtsbewegung. Wir halten fest, daß diese Bewegung ein Ausweichen ist. Nun, dies Ausweichen geschieht, wenn Druck und vertikale Gegentendenz einander gleich sind, also die Tendenzen der Bewegung nach

unten und andererseits nach oben sich die Wage halten, notwendig in rein horizontaler Richtung. In rein horizontaler Richtung also weitet sich unter unserer Voraussetzung das Gebilde seitlich aus; die seitlichen Ausweichungsbewegungen aller Teilchen geschehen in dieser Richtung; die gesamte Ausweichungsbewegung läßt sich in Gedanken zerlegen in lauter Bewegungen, die in parallelen horizontalen Linien verlaufen.

Und dies nun heißt, der Wulst hat unter unserer Voraussetzung diejenige Form, die ich der Kürze halber als die „Normalform" bezeichnen will, d. h. es wendet sich die Profillinie desselben in ihrem Beginne oder an ihrer unteren Ansatzstelle, also von den Enden der unteren horizontalen Begrenzungslinie des Gebildes an, rein horizontal nach außen. Die Tangente dieser Profillinie ist an ihrem unteren Ende eine horizontale Gerade. Und die Profillinie biegt sich ebenso an ihrem oberen Ende, da ja der Wulst symmetrisch ist, in rein horizontaler Richtung zurück. Unter dem „Normalwulste" verstehe ich darnach denjenigen, der in solcher Weise horizontal einsetzt und wiederum horizontal absetzt. Und wir haben im vorstehenden die Bedingung für die Entstehung dieses Normalwulstes bezeichnet.

Nehmen wir dagegen an, die aus der Inanspruchnahme der elastisch reaktiven Kraft der vertikalen Ausdehnung durch den Druck entstandene Tendenz der Wiedergewinnung der „natürlichen" Höhe des Gebildes, oder kurz, die aus dieser Inanspruchnahme hervorgehende vertikale Gegentendenz gegen den Druck, sei geringer als der Druck. Dann findet ein Nachgeben gegen den Druck statt, das keine gleich große elastische Tendenz der Gegenbewegung hervorlockt, also ein teilweise widerstandsloses Nachgeben. Und dies heißt: das Gebilde wird nicht bloß horizontal nach auswärts, sondern dasselbe wird, oder die Teilchen des Gebildes werden zugleich nach abwärts getrieben; nicht endlos, da wir ja hier nicht von einem Gebilde reden, das unter der Einwirkung des Druckes zergeht, sondern von einem solchen, das sich behauptet. Aber je weniger dies Sichbehaupten durch die Gegenwirkung der elastisch reaktiven Tendenz der vertikalen Ausdehnung oder durch die Wirkung der elastischen vertikalen Gegentendenz, welche die Inanspruchnahme der-

selben erzeugt hat, geschieht, desto mehr erscheint dieselbe als Sache der von den seitlichen Begrenzungslinien her, also von außen nach innen wirkenden Kraft. Da die elastisch reaktive Kraft der vertikalen Ausdehnung nicht imstande ist, der Wirkung des Druckes eine der Größe desselben entsprechende Gegentendenz entgegenzustellen, so bleibt es sozusagen dieser Kraft der Zusammenfassung von außen nach innen „vorbehalten", den „Schaden wieder gut zu machen". Wie aber unter unserer Voraussetzung die Auswärtsbewegung der Teile des Gebildes, die der Druck hervorruft, zugleich eine Bewegung nach unten ist, so erscheint nun natürlich auch diese derselben entgegenwirkende, von außen nach innen wirkende Tendenz zugleich als eine solche, die von unten, und andererseits ebensowohl von oben her zusammenhält. Die Form des Wulstes nun, die hier entsteht, bezeichnen wir als die des übermäßigen oder übernormalen Wulstes. Der normale Wulst hat etwa die Form der Figur 1, der übernormale etwa die Form der Figur 2.

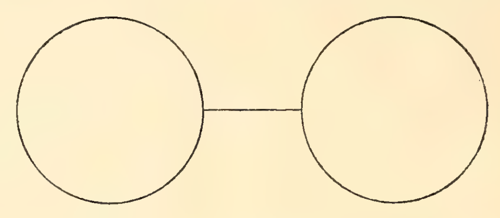


Figur 1. Figur 2.

— Ich bitte bei allen in den Text eingezeichneten Figuren zunächst die ausgezogenen, nicht die bloß durch Punkte angedeuteten Linien zu berücksichtigen. Die letzteren sollen lediglich die Gebilde, von denen wir hier reden, abschließen bzw. in einen Zusammenhang oder in ein Ganzes einfügen, in welchem sie uns in der technischen Kunst entgegenzutreten pflegen.

Das Extrem des übermäßigen Wulstes würde, wie man sieht, durch die Figur 3 dargestellt. Das Gebilde, das diese

Figur darstellt, ist vertikal absolut in sich zusammengesunken, d. h. die oberen und unteren horizontalen Grenzlinien haben sich einander absolut genähert oder fallen in eine einzige Linie zusammen. Damit ist das Profil des Wulstes zu einer in sich zurücklaufenden Linie geworden. Die Vernichtung der Höhenausdehnung weist auf das volle Fehlen der elastisch reaktiven vertikalen Ausdehnungstendenz oder der vertikalen Gegentendenz gegen den Druck hin. Damit ist die ganze Aufgabe,

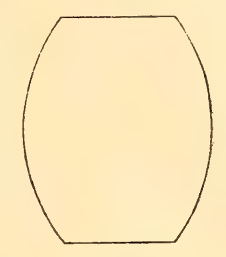


Figur 3.

dem Drucke standzuhalten, der elastisch reaktiven Tendenz der Zusammenfassung von außen nach innen zugefallen.

Endlich aber besteht eine dritte Möglichkeit: Die Tendenz der vertikalen Ausdehnung ist größer als der Druck. Hier spreche ich mit Bedacht von einer Tendenz der vertikalen Ausdehnung überhaupt, nicht von einer solchen, die durch die Inanspruchnahme der elastisch reaktiven Kraft der vertikalen Ausdehnung ins Dasein gerufen ist. Denn „reaktive" Kraft ist nur die Kraft, die wirkt, indem sie in Anspruch genommen wird. Und das Inanspruchgenommenwerden der elastisch reaktiven vertikalen Kraft geschieht durch das vertikale Nachgeben gegen den Druck. Daraus folgt, daß die vertikale Gegentendenz gegen den Druck, die durch die Inanspruchnahme einer solchen elastisch reaktiven Kraft ins Dasein gerufen wird, niemals größer sein kann als der Druck. Ist trotzdem, wie wir annehmen, die Gegentendenz gegen den Druck größer als der Druck, so kann dies also nur heißen, daß zur elastisch reaktiven Kraft der vertikalen Ausdehnung eine nicht elastisch reaktive Kraft der Aufrichtung hinzugetreten ist. Dies aber wiederum heißt, es ist in dem Gebilde eine unabhängig von seiner vertikalen Elastizität bestehende primäre, d. h. nicht durch das Nachgeben hervorgerufene vertikal

ausdehnende Bewegung, oder es ist in ihm eine „primäre“ Tendenz, in der vertikalen Ausdehnung trotz des Druckes zu verharren; es findet in ihm eine vertikale Aufwärtsbewegung statt, die einem spontanen Impulse der Aufwärtsbewegung ihr Dasein verdankt, oder aber es ist in dem Gebilde ein Grad von Starrheit, d. h. von natürlicher Unfähigkeit, der Wirkung des Druckes zu folgen. Die Form des Wulstes, die sich hier ergibt, bezeichnen wir als die des unternormalen Wulstes. Figur 4 verdeutlicht dieselbe.



Figur 4.

Das Extrem dieses verminderten Wulstes ist die Form, in welcher gar keine Ausbauchung mehr stattfindet, d. h. es ist die Form des Gebildes mit vertikal geraden seitlichen Begrenzungslinien. Diese ist für uns repräsentiert durch das einfache Rechteck.

Weitere Betrachtung des normalen, über- und unternormalen Wulstes.

Was im obigen über den normalen Wulst gesagt wurde, kann nun aber auch noch anders gewendet werden. Ich meinte, wir haben ein Recht, die beiden, in gleicher Weise gegen die Wirkung des Druckes gerichteten elastisch reaktiven Tendenzen, die Tendenz der vertikalen Ausdehnung und die der seitlichen Zusammenfassung oder der Zusammenfassung von den seitlichen Begrenzungslinien her, in der Betrachtung voneinander zu trennen. Ihre völlige Verschiedenheit gebe uns das Recht dazu.

Aber wir brauchen nun diese Trennung gar nicht zu vollziehen, sondern können dem Drucke ebensowohl nur einfach den von dem Gebilde überhaupt geübten Widerstand gegenüberstellen. Der Druck wirkt letzten Endes auf die Begrenzungslinien. Hier also ist letzten Endes auch die Stelle, wo die Wirkung des Druckes aufgehalten wird. Hierhin sehen wir uns demnach schließlich verwiesen, wenn wir nach der Gegentendenz gegen den Druck suchen. Und nun fragt es sich, wie groß diese Gegentendenz sei. Und dabei nun besteht zunächst die Möglichkeit:

dieselbe hat die gleiche Größe wie der Druck: Die Wirkung oder Aktion des Druckes ruft eine ihm gleiche Tendenz der Reaktion ins Dasein, d. h. die Tendenz der Reaktion oder der Wiederherstellung der durch den Druck veränderten Form des Gebildes repräsentiert die gleiche lebendige Kraft wie der Druck, so daß, wenn der Druck nicht in jedem Momente von neuem wirkte, sondern einen Moment zu wirken unterließe, das Gebilde in völlig gleicher Weise, nur in entgegengesetzter Richtung und Folge, kurz symmetrisch, in seine „ursprüngliche“ Lage zurückkehrte oder die Form wiedergewänne, die der Druck — der Idee nach — aufgehoben hat.

Und diese dem Druck gleiche Tendenz der Reaktion denken wir nun da wirksam, wo sie in der Tat für unseren unmittelbaren Eindruck schließlich oder endgültig ihren Sitz hat, d. h. in den seitlichen Begrenzungslinien. Hat sie aber in diesen ihren Sitz, so ist sie nichts anderes als die elastisch reaktive Tendenz der Zusammenfassung von diesen Begrenzungslinien her oder der Zusammenfassung von außen nach innen. Diese also ist es jetzt, die wir dem Druck gleich denken.

Dabei achten wir nun aber auf die Eigenart der Wirkung des Drucks in unserem Gebilde.

Diese besteht, allgemein gesagt, in einer Veränderung der Form. Diese aber wiederum besteht darin, daß das Gebilde in seiner Höhe vermindert und eben damit ausgebaucht wird. D. h. die Verminderung der Höhe schließt die seitliche Ausbauchung als notwendige Folge in sich. Umgekehrt ist die Tendenz der Wiederherstellung der „ursprünglichen Form“ eine Tendenz der Aufhebung der Ausbauchung und eben damit der Wiederherstellung der ursprünglichen Höhe des Gebildes. M. a. W., es ist eine und dieselbe Tendenz, die ebensowohl als Tendenz der Aufhebung der Ausbauchung, wie als Tendenz der Wiederherstellung der „ursprünglichen“ Höhe bezeichnet werden kann. Jene Tendenz ist aber eine Tendenz der seitlichen Zusammenfassung oder Verengung, diese ist eine Tendenz der vertikalen Ausdehnung. Diese beiden Tendenzen also sind die eine und selbe Tendenz, nur nach verschiedenen Seiten betrachtet und demgemäß mit verschiedenen Namen bezeichnet.

Und darnach haben wir sachlich dadurch gar nichts geändert, daß wir die oben gemachte Annahme, die elastisch reaktive Tendenz der *vertikalen* Ausdehnung sei dem Drucke oder der durch den Druck gegebenen Tendenz der Höhenverminderung gleich, jetzt durch die Annahme ersetzen, die reaktive Tendenz der *seitlichen* Zusammenfassung oder der Zusammenfassung von den seitlichen Begrenzungslinien her sei dem Drucke oder der in ihm liegenden Tendenz der *Ausweitung* gleich.

Und dies heißt zugleich umgekehrt, unsere gegenwärtige Annahme ist mit der oben gemachten, daß die elastische vertikale Gegentendenz gegen den Druck diesem gleich sei, gleichbedeutend. Und demgemäß ergibt sich auch aus unserer jetzigen Annahme die Form, die wir oben als die des *normalen* Wulstes bezeichnet haben. Insofern aber, wie oben gesagt, die ganze Gegentendenz gegen den Druck in den seitlichen Begrenzungslinien sich zusammenschließt, dürfen wir den normalen Wulst jetzt auch als denjenigen bezeichnen, in welchem die von außen nach *innen* wirkende elastische Gegentendenz gegen den Druck diesem gleich ist.

Um dies noch deutlicher zu machen: die Gegentendenz der seitlichen Begrenzungslinien gegen den Druck ist zunächst und unmittelbar gegen die Tendenz der *Ausbauchung* gerichtet. Diese aber ist ihrem Wesen nach jene Tendenz des seitlichen Ausweichens, die ihrerseits aus dem Druck sich ergibt. Daß also die reaktive Tendenz der Zusammenfassung von den Begrenzungslinien her dem Druck gleich ist, dies heißt zunächst, daß sie dieser Tendenz des seitlichen Ausweichens gleich ist.

Die Größe dieser letzteren Tendenz ist aber nicht bestimmt durch die Größe des Druckes als solchen, sondern durch die Spannung, die aus der vertikalen Gegentendenz gegen den Druck sich ergibt. Sie ist gleich dieser *Spannung*. Und diese Spannung wiederum ist dem *Druck* gleich, wenn diese vertikale *Gegentendenz* dem Druck gleich ist. Also ist auch die Annahme, jene reaktive Tendenz der seitlichen Zusammenfassung oder der Zusammenfassung von den seitlichen Grenzlinien her sei dem Druck gleich, gleichbedeutend mit der Annahme, die *vertikale*

Gegentendenz gegen den Druck sei gleich der Größe des Druckes.

Ist nun aber dies der Fall, so geschieht, wie wir sahen, das seitliche Ausweichen und demgemäß auch die Gegenwirkung von den seitlichen Grenzlinien her in rein horizontaler Richtung oder in lauter horizontalen Linien. Und dann eben hat der Wulst die „normale“ Form. Es entsteht also diese normale Form notwendig, wenn die für unseren Eindruck in den seitlichen Begrenzungslinien letzten Endes lokalisierte elastisch reaktive Gegentendenz gegen die Wirkung des Druckes dem Druck gleich ist.

Entspricht aber in einem räumlichen Gebilde, dessen Form verändert wird, der Stärke eines seine Form verändernden Anstoßes eine gleich große durch eben diese Formveränderung hervorgerufene elastische Tendenz der Wiederherstellung der ursprünglichen Form, so ist die Gegenwirkung, die das Gebilde gegen die Formveränderung übt, eine vollkommen elastische, oder das Gebilde verhält sich zu der Formveränderung vollkommen elastisch. Und ist die Tendenz der Wiedergewinnung der ursprünglichen Form lediglich durch die Formveränderung oder die formverändernde Kraft hervorgerufen, also rein reaktiver Natur, tritt nicht zu dieser reaktiven Tendenz eine anderweitige auf Gewinnung oder Festhaltung der ursprünglichen Form zielende Kraft unterstützend hinzu, dann ist die Tendenz des Gebildes, seine ursprüngliche Form zu gewinnen, eine rein elastische, oder das Gebilde verhält sich der formverändernden Kraft gegenüber rein elastisch. Mit Verwendung dieser Ausdrücke nun, die aber durchaus in dem soeben bezeichneten Sinne zu nehmen sind, dürfen wir auch sagen, die Normalform des Wulstes ist die Form des vollkommen und rein elastischen Wulstes.

Im Gegensatz zu diesem normalen ist der übernormale oder übermäßige Wulst dadurch charakterisiert, daß in ihm die Größe der Tendenz der Wiedergewinnung der ursprünglichen Form geringer ist als die Größe des Druckes. Auch bei ihm hält nun aber doch das Gebilde dem Drucke stand; sonst könnte dasselbe gar nicht existieren. Auch bei ihm geht die Formveränderung

nicht ins Endlose, sondern hat ihre bestimmte Grenze. Und diese kann sie nur haben, weil an dieser Grenze eine Kraft ihr das Gleichgewicht hält. Aber diese Kraft besteht nun nicht oder besteht nicht durchaus in der durch die Wirkung des Druckes hervorgerufenen elastischen Gegentendenz. Das auch in ihr stattfindende Gleichgewicht ist nicht durchaus ein Gleichgewicht in der elastischen Spannung zwischen dem Drucke und einer solchen Gegentendenz, sondern es ist ein relativ von solcher Spannung freies, unelastisches, damit unlebendiges Gleichgewicht.

Der positive Sachverhalt, der hier vorliegt, kann aber von zwei Seiten betrachtet werden, die wir ausdrücklich unterscheiden wollen. Achten wir zunächst auf das Nachgeben. Dann verhält sich die Sache folgendermaßen: Das „übernormale" Gebilde gibt dem auf Veränderung seiner Form zielenden Druck zunächst relativ widerstandslos nach, d. h. ohne daß dies Nachgeben eine mit seiner Größe Hand in Hand gehende Tendenz der Rückkehr in die ursprüngliche Form ins Dasein rufe. Es gibt nach wie ein weiches Kissen, um dann freilich endlich an einem Punkte anzugelangen, wo es nicht mehr weiter nachgibt. Damit erscheint der übernormale Wulst gleichfalls als relativ „weich".

Damit sind wir aber bereits bei der anderen Seite des in Rede stehenden Sachverhaltes. Auch dies Nichtweiternachgeben muß doch seinen Grund haben. Da dasselbe aber unter unserer Voraussetzung nicht in der durch die Wirkung des Druckes hervorgerufenen Gegentendenz begründet liegt, so kann der Grund nur in einer dem Gebilde von Hause aus anhaftenden Eigentümlichkeit liegen. Und diese kann nur darin bestehen, daß der inneren Beweglichkeit oder der Verschiebbarkeit der Teilchen, die ja für die formverändernde Wirkung des Druckes die erste Voraussetzung ist, durch die Natur des Gebildes eine durch keine Wirkung des Druckes zu überschreitende Grenze gesetzt ist. Einen solchen Widerstand nun nennen wir nicht mehr reaktiven, sondern passiven oder Trägheitswiderstand. Einen solchen also müssen wir im übermäßigen Wulste neben dem elastischen Widerstand voraussetzen oder müssen ihn relativ an seine Stelle setzen.

Man beachte wohl den Unterschied dieser beiden Arten des Widerstandes. Der passive Widerstand, von dem ich hier rede, ist nicht, wie der elastische, eine Tendenz der Wiederherstellung der Form, sondern er ist lediglich Widerstand gegen einen weiteren Fortgang der Formveränderung. Jener ist Tendenz der Rückkehr, dieser ist natürliches Unvermögen, die Form weiter zu verändern. Er ist die einfache Tatsache, daß die Natur des Gebildes kein weiteres Nachgeben gestattet. Einen solchen passiven Widerstand übt auch jenes relativ unelastische oder „weiche" Kissen. Nun, einen ebensolchen Widerstand muß der übernormale Wulst üben, soweit sein Widerstand nicht als elastische Tendenz der Rückwirkung, d. h. der Rückbewegung erscheinen kann. Demgemäß tritt auch in unserem Eindruck von dem Gebilde dieser passive Widerstand an die Stelle des elastisch rückwirkenden. Der gesamte Widerstand, den der übernormale Wulst übt, ist also doppelter Art oder zerfällt in zwei Teile, nämlich einen elastischen und einen Trägheitswiderstand.

Mit diesem Trägheitswiderstand ist nun jene Weichheit, die ich vorhin dem übernormalen Wulste nachsagte, begrifflich nicht eine und dieselbe Sache. Aber das eine ist durch das andere gegeben. Die Weichheit, d. h. der Mangel an Fähigkeit der elastischen Rückwirkung, läßt eben den Widerstand als einen teilweise lediglich passiven erscheinen. Und umgekehrt, das Dasein eines passiven Widerstandes schließt den Eindruck der Weichheit oder des Mangels der Fähigkeit zur elastischen Rückwirkung zugleich in sich.

Daß ich diesen Widerstand als einen passiven bezeichne, dies will, wie bemerkt, sagen, er ist ein Widerstand, der bloß darauf zielt, daß etwas nicht geschieht, d. h. daß keine weitere Formveränderung stattfindet; er ist nicht ein solcher, der seiner Natur nach auf ein Geschehen, nämlich die Rückkehr in die ursprüngliche Form, tendiert.

Statt von einem Wulste mit passivem Widerstand können wir nun aber auch einfach von einem passiven Wulste reden und im Gegensatz zu ihm den normalen oder den „rein und vollkommen elastischen" Wulst auch einfach den „elastischen

Wulst“ nennen. Jener passive Wulst ist dann zugleich der relativ weiche.

Dem relativ weichen und passiv widerstehenden Wulste steht nun derjenige gegenüber, in welchem die Wirkung des Druckes nicht nur jene elastische Gegenwirkung findet, sondern in welchem zu dieser eine Gegenwirkung hinzutritt, die nicht nur nicht elastisch rückwirkender Art, sondern überhaupt nicht reaktiver Natur ist, d. h. nicht erst im Fortgange der Formveränderung ins Dasein tritt, sondern von Haus aus da ist und die Formveränderung verhindert. — Auch der Trägheitswiderstand ist ja, obzwar nicht elastisch reaktiv, doch, sofern er erst im Nachgeben zur Wirkung kommt, reaktiv.

Eine solche nicht reaktive Gegenwirkung nun nennen wir eine primäre Gegenwirkung. Diese wiederum kann durch einen spontanen Impuls der vertikalen Ausdehnungsbewegung oder einen freien Impuls des Sichaufrichtens geübt werden; oder aber sie ist begründet in einer relativen Starrheit des Gebildes, ist also Starrheitswiderstand. Dabei besagt dieser „Starrheitswiderstand“, daß — nicht eine Formveränderung stattfindet und dadurch eine Tendenz der Wiederherstellung der Form erzeugt wird; er besagt auch nicht, daß das Gebilde, nachdem es bis zu einer Grenze nachgegeben hat, von da an eine weitere Formveränderung verbietet. Sondern er besagt einfach, daß eine solche von vornherein nicht stattfinden kann, daß dieselbe in der Natur des Gebildes, dessen Form verändert werden soll, ein Hindernis findet. Der Starrheitswiderstand ist also wie der Trägheitswiderstand eine Negation der absoluten Beweglichkeit. Nur besagt jener, daß die Beweglichkeit überhaupt eine geringere sei, dieser, daß es eine absolute Grenze gebe, bis zu welcher die vertikale Gegeneinanderbewegung der Teile und demnach die Formveränderung, soweit sie dadurch bedingt ist, stattfinden könne.

Zugleich ist doch hier wiederum nicht gedacht an einen absoluten Starrheitswiderstand, also an die absolute Negation der Beweglichkeit, sondern nur an einen solchen von bestimmtem Grade. Es ist gedacht an einen relativen Starrheitswiderstand. der zu einem Grade der elastischen Widerstandsfähigkeit hinzu-

kommt und verhindert, daß der vom Gebilde überhaupt geübte Widerstand ein bloß elastischer oder ein rein elastischer sei; sowie unter dem Trägheitswiderstand ein solcher verstanden war, der zum elastischen hinzutritt und verhindert, daß der gesamte Widerstand ein vollkommen elastischer sei.

Obgleich aber hier nicht an einen absoluten, sondern an einen relativen Starrheitswiderstand gedacht ist, so nähert doch auch dieser, wenn wir ihn in einem Gebilde stärker und stärker denken, sich derjenigen Form, die unter Voraussetzung absoluter Starrheit entsteht, d. h. der Wulst nähert sich dem Rechteck bzw. dem dadurch repräsentierten Körper. Sein Profil nähert sich der vertikalen geraden Linie. Nun, dies ist der Wulst, den wir vorhin als den vermindernden bezeichnet haben. Wir können ihn auch den relativ straffen nennen. Dabei vereinigen wir im Begriff der „Straffheit" beide Möglichkeiten, daß ein freier Impuls des Sichaufrichtens und daß ein Grad der Starrheit, der Wirkung des Druckes entgegentrete.

Der relativ weiche und passiv widerstehende Wulst erleidet eine größere Formveränderung, also eine größere Verminderung seiner Höhe und eine stärkere Ausbauchung als der absolut und rein elastische Wulst. Der mehr oder minder „straffe" Wulst dagegen erfährt eine geringere Formveränderung. Der relativ weiche und träge hat die Form der Figur 2, der „straffe" die Form der Figur 4.

Verwendbarkeit des normalen, über- und unternormalen Wulstes.

Achten wir jetzt auch gleich auf die Verwendbarkeit unserer drei Wulstformen. Gesetzt es handelt sich darum, ein sicher widerstandsfähiges Unterlager zu schaffen für eine Masse, die auf derselben ruhig und sicher stehen oder ruhig und zweifelsfrei auflagern soll, so könnte für ein solches Unterlager in gewisser Weise die Form des weichen und passiv widerstehenden Wulstes wohl geeignet erscheinen. Ein solches Unterlager weckt die Vorstellung des in sich Zusammengesunkenen, das nun nicht weiter in sich zusammensinken kann, also die Vorstellung

einer eigenartigen Festigkeit. Aber ein solches Unterlager läßt es sich doch eben nur *gefallen*, daß auf ihm etwas steht oder lagert, so wie ein weiches Kissen sich dergleichen gefallen läßt. Es fehlt die aktive Wechselbeziehung zwischen ihm und demjenigen, dem es zum sicheren Unterlager dienen soll. Es *stellt* nicht ein solches *her* oder *schafft* es nicht; es „*arbeitet*“ nicht.

Und insofern ist die fragliche Form doch wiederum nicht die natürliche Form des sicheren Unterlagers in dem oben *gemeinten* Sinn.

Die Form des übernormalen Wulstes ist vermöge ihres oben bezeichneten Charakters insbesondere nicht eine spezifische Form des *Steinbaues*. Die spezifische Eigenart des *Steinbaues* vor allem ist das sichere Verharren einerseits vermöge der Schwere des Verharrenden, andererseits aber vermöge der *Aktivität*, der inneren Arbeit dessen, *worauf* es verharrt. Der Stein ist seiner Natur nach nicht eine weiche und träge Masse, sondern er ist *tätig*. Er ist Masse und schwere Masse, andererseits doch zugleich *arbeitend*. Es widerspricht seiner Härte das weiche Nachgeben ebenso wie auch das bloße passive Widerstehen in solchem Nachgeben.

Darnach nun könnte es scheinen, als sei die direkt entgegengesetzte Form, die des „*straffen*“ Wulstes also, um so geeigneter als Widerlager in der spezifischen Steinarchitektur. Aber hier widerspricht nun die *Schwere* der Steinmasse, welche im Steinbau von einem solchen Widerlager getragen werden soll. Dabei beachte man: Wir fordern von einem solchen Widerlager nicht nur, daß es derjenigen Schwere standhält, die das auf ihm Stehende oder Lagernde eben *hat*, oder daß es dieser Schwere *eben* standhält. Sondern wir fordern, daß es auch einer größeren Schwere in gleicher Weise und gleich sicher standzuhalten vermöchte. Soweit aber der verminderte Wulst ein verminderter ist, d. h. soweit seine Tendenz der vertikalen Ausdehnung nicht eine reaktive, sondern eine primäre ist, besteht die Gefahr, daß das Gebilde, eben weil es nicht in sich zusammengesunken *ist*, unter einer größeren Last in sich *zusammensinke*. Man vergegenwärtige sich hier wiederum, was

die primäre Gegenwirkung im Gegensatz zur elastischen Rückwirkung besagen will. Die letztere ist eine Wirkung, die im Nachgeben, also in unserem Falle in der Wirkung des Druckes, sukzessive sich steigert. Dagegen ist die nichtreaktive, sondern primäre Kraft eine solche, die ein für allemal ihre bestimmte Größe hat, also nicht mit der Größe des Druckes wächst, und demnach, wenn wir den Druck in Gedanken wachsen lassen, mehr und mehr die Zweifelsfrage weckt, ob sie auch diesem Drucke noch gewachsen sei.

Damit ist nun schon gesagt, welche Form allein einerseits als durchaus aktives Widerlager erscheinen und andererseits die Gewähr in sich schließen kann, daß sie nicht nur dem tatsächlich vorhandenen Drucke eben gewachsen sei, sondern daß sie auch einem größeren Drucke ebensowohl gewachsen sein würde. Es ist dies nicht diejenige Wulstform, die erst kraftlos nachgibt und dann bloß passiv widersteht, ebensowenig diejenige, die primär aktiv ist, sondern es ist die rein und vollkommen elastisch rückwirkende. Größerer Druck läßt hier, wie gesagt, den Widerstand wachsen, und daß der Widerstand ein reaktiver ist, läßt das Gebilde zugleich als ein solches erscheinen, das durch innere Tätigkeit dem darauf Stehenden und Lagernden einen sicheren Ort bereitet.

Nicht immer in den Raumkünsten nun handelt es sich um ein solches aktives Bereiten eines sicheren Widerlagers für den Druck. Und nicht immer in den Raumkünsten ist das, was auf einem Gebilde oder Teilgebilde eines Ganzen steht oder lagert, ein Lastendes. Aber ich rede hier von einem bestimmten Falle. Ich rede von dem Spezifischen der Steinarchitektur. Und dies wiederum heißt nicht: ich rede von der Steinarchitektur, sondern ich rede von derjenigen, in der, und soweit in ihr das Spezifische des Steines zu seinem Rechte kommen soll und naturgemäß kommen muß. Und dies ist, wie gesagt, die Fähigkeit, durch eigene Schwere in sicherer Ruhe zu verharren, andererseits die in der Härte und Festigkeit des Steines liegende Aktivität. Dies beides hängt unmittelbar zusammen. Das Verharren vermöge der Schwere fordert Festigkeit dessen, worauf es verharrt. Die Festigkeit aber, die hier gefordert ist, liegt für

uns nicht im bloßen passiven Nachgeben und Widerstehen, sondern in der reaktiven Gegentätigkeit. Daß beides im Steine vereinigt ist, gibt demselben sein spezifisches Wesen, seine eigenartige „Monumentalität".

Sind aber darnach die Formen des straffen und die des weichen, des primär aktiven und des passiv widerstehenden Wulstes nicht spezifische Formen der Steinarchitektur, so sind sie um so mehr spezifisch keramische und tektonische Formen. Dort in der Keramik vor allem hat auch das Weiche und im weichen Nachgeben passiv weiterem Nachgeben Halt Gebietende sein Recht. Und hier in der Tektonik ist der Grundgedanke nicht der der Last, sondern der des Herauswachsens des oberen aus dem unteren oder des Schwebens des oberen über dem unteren.

Der kreisbogen-, korbbogen-, kniebogenförmige Wulst.

Aber auch der normale oder „elastische" Wulst hat nun nicht von vornherein und jederzeit den Charakter des zum Widerstande gegen einen beliebig wachsenden Druck Befähigten. Dies führt uns zu einer letzten Betrachtung des symmetrischen Wulstes.

Denken wir uns jetzt auch die auf den normalen Wulst wirkende Last sukzessive und schließlich ins Endlose sich steigernd, dann wächst freilich für unseren Eindruck der Widerstand des Wulstes beständig. Aber derselbe wächst doch nur, indem die Widerstandsfähigkeit, d. h. die in dem Gebilde ursprünglich vorhandene Kraft der vertikalen Ausdehnung in Anspruch genommen wird. Und dies heißt, er wächst im weiteren und weiteren Nachgeben. Dies Nachgeben ist ein immer geringeres. Aber jedes weitere Wachsen des Druckes hat doch immerhin ein Nachgeben zur notwendigen Folge. Und damit nun erscheint der normale Wulst freilich jedem Drucke gewachsen. Aber es fehlt doch auch hierbei in einem gewissen Sinne der Eindruck einer absoluten Sicherheit des Unterlagers. Dies will sagen: es fehlt der Eindruck, daß demjenigen, was auf dem Unterlager steht oder lastet, durch dasselbe sein unverrückbares Dasein im Raume angewiesen und zwar durch innere Arbeit des Unterlagers angewiesen sei, ein Dasein im Raume, das auch durch den größten

Druck ihm nicht mehr genommen werden könne. Dies nun führt uns auf gewisse Modifikationen des normalen Wulstes, denen gleichartige Modifikationen des verminderten und des übermäßigen Wulstes entsprechen.

Im bisherigen war stillschweigend die Voraussetzung gemacht, daß die Masse des Wulstes in sich homogen sei. Diese Homogeneität will sagen: der Wulst arbeitet in allen Richtungen in gleicher Weise gegen den Druck. Und dies wiederum müssen wir genauer so bestimmen: Indem die Wirkung des Druckes von oben nach unten geschieht und ihr die Gegenwirkung der vertikal ausdehnenden Kraft begegnet, entsteht die Spannung, welche das Ausweichen bedingt. Dies geschieht senkrecht zur Spannungsrichtung. Diese Bewegung des Ausweichens wiederum trifft auf die von den Grenzen her wirkende zusammenhaltende Kraft bzw. auf die Wirkung dieser Kraft, und es entsteht so auch hier eine Spannung. Diese schließt wiederum die Tendenz des Ausweichens in einer Richtung in sich, die zur Richtung dieser Spannung senkrecht ist usw. Jene erste Spannung war vertikal, die aus ihr hervorgehende sekundäre Spannung ist zunächst horizontal. Aber das Zusammen der horizontalen und vertikalen Spannung ergibt, da es ja dieselben inneren Teile sind, die von der einen und der anderen betroffen werden, eine Spannung nach allen möglichen Richtungen, oder ergibt eine allseitige, nach der Intensität der Spannung sich bemessende innere Festigkeit und Widerstandsfähigkeit. Jene Homogeneität nun besagt, daß diese innere Festigkeit oder der Grad dieser „Spannung" überall und in allen Richtungen gleich sei, daß der Natur der Masse des Gebildes zufolge jene Spannungen allseitig sich ausgleichen.

Es ist aber dasselbe, wenn ich diese Homogeneität als allseitig gleiche relative Beweglichkeit bezeichne. Da die Spannung ihrem Ursprunge nach nichts ist als Gegenwirkung gegen eine Bewegung, so ist abgesehen von aller Spannung die Beweglichkeit überall dieselbe absolute Beweglichkeit. Überall und allseitig gleiche Spannung ist also gleichbedeutend mit einer überall und allseitig gleichen Aufhebung jener ursprünglichen absoluten Beweglichkeit. Das Resultat ist ein überall gleicher

Rest der allseitig gleichen Beweglichkeit oder eine überall und allseitig gleiche relative Beweglichkeit.

So lange wir nun jene überall und allseitig gleiche Spannung oder diese überall und allseitig gleiche relative Beweglichkeit in dem Gebilde voraussetzen, kurz dasselbe als ein absolut homogenes betrachten, kann das Profil des Wulstes lediglich dasjenige sein, von dem wir oben schon sagten, daß es zunächst der Vorstellung sich aufdränge, nämlich das kreisförmige oder aus der Kreislinie Geschnittene.

Die Kreislinie ist als die Linie der überall gleichen Krümmung diejenige, in welcher in jedem Punkte der geradlinige Fortgang in der Richtung, die die Linie in diesem Punkte hat, in gleicher Weise gehemmt und abgelenkt wird. Jene Hemmung nun schließt eine Spannung in sich. Und die Ablenkung ist ein Grad des Ausweichens in der zur Spannungsrichtung senkrechten Richtung. Daß in jedem Punkte die Hemmung und das Abbiegen oder Ausweichen gleich ist, dies besagt also, daß die durch die Hemmung einer Bewegung bedingte Bewegung wiederum in gleichem Grade gehemmt wird und daß daraus wiederum das gleiche Ausweichen sich ergibt usw., daß mit einem Worte überall dieselbe Spannung mit überall dem gleichen Resultat vorliegt.

Es bedarf aber auch dieser Analyse der Kreisbewegung nicht, um zu zeigen, daß die Kreisform allein den Eindruck einer allseitig gleichen Spannung macht. Denken wir uns die seitliche Begrenzungslinie eines Wulstes zunächst kreisförmig und dann irgendwo die Kreisform aufgehoben, also die Krümmung vermehrt oder vermindert, so haben wir unmittelbar den Eindruck, daß da, wo sie vermindert wird, also an der Stelle der Abplattung, eine stärkere Gegenwirkung gegen die ausweitende Tätigkeit des Gebildes, also eine stärkere Spannung, sich finde. Wir haben dagegen den Eindruck einer verminderten Spannung oder eines Nachlassens derselben überall da, wo die Auswärtskrümmung vermehrt erscheint. Damit nun ist ohne weiteres gesagt, daß nur die unveränderte oder reine Kreislinie den Eindruck einer überall und allseitig gleichen Spannung zu erzeugen vermag.

Als Grenzfall der Kreislinie ist auch hier die gerade vertikale Grenzlinie zu betrachten. In der Natur der geradlinigen vertikalen Begrenzung liegt es aber ebenso, daß sie, von hinzutretenden und den Eindruck modifizierenden Umständen abgesehen, überall mit gleicher Intensität begrenzend zu wirken, d. h. überall die gleiche Spannung zwischen Ausdehnungstendenz des Begrenzten und Tendenz der Begrenzung zu erzeugen scheint.

Der kreisförmige Wulst ist es nun auch zunächst, der die drei oben erörterten Möglichkeiten in sich schließt, die wir mit den Namen des normalen, des übermäßigen und des verminderten Wulstes bezeichneten. Ist aber der kreisförmige Wulst ein normaler, so ist die Profillinie ein Halbkreis. Ist er ein übermäßiger, so stellt sich die Profillinie als größerer Teil eines Kreises dar. Ist er ein verminderter, so ist sie ein hinter dem Halbkreise zurückbleibendes Kreissegment.

Bei jeder dieser Formen können wir nun aber die Kreisform aufheben, indem wir die soeben gemachte Voraussetzung der überall gleichen Spannung oder relativen inneren Festigkeit oder der überall gleichen relativen Beweglichkeit fallen lassen und die Annahme machen, daß zu einem Grade der allseitig gleichen Spannung ein Grad der nicht allseitig gleichen, sondern einseitigen Spannung oder eine die allseitig gleiche Beweglichkeit aufhebende, also eine nur in bestimmter Richtung bestehende Festigkeit, hinzutrete.

Dies aber kann wiederum verschiedenes heißen. In erster Linie dies, daß in dem Gebilde eine Biegungsfestigkeit obwaltet.

Diese ist vor allen Dingen von der vertikalen Starrheit, von der oben bei Gelegenheit der Form des „straffen" Wulstes die Rede war, wohl zu unterscheiden. Starrheit ist Mangel der Beweglichkeit überhaupt. Und jene „Starrheit" war zunächst verminderte Fähigkeit der Annäherung der Teile aneinander in vertikaler Richtung. Und sie war zugleich primärer, also nicht reaktiver Widerstand gegen diese Annäherung, oder genauer gesagt, sie war ursprüngliches Unvermögen der Annäherung der Teile aneinander in vertikaler Richtung.

Von dieser Starrheit nun unterscheidet sich die Biegungs-

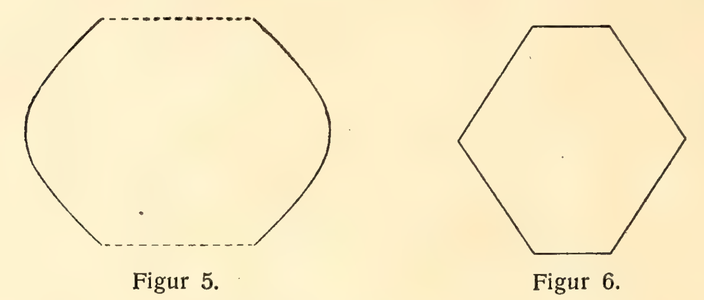
festigkeit in der jedermann bekannten Weise. Die letztere ist, wie der Name sagt, Fähigkeit des Widerstandes gegen die Biegung, also nicht gegen die Annäherung der Teile aneinander als solche, sondern gegen das durch den Widerstand gegen dieselbe bedingte seitliche Ausbiegen. Und dieselbe wird zum tatsächlichen Widerstande, erst wenn sie in Anspruch genommen wird, d. h. wenn die Biegung sich vollzieht bzw. sich zu vollziehen im Begriffe ist. Sie ist mit anderen Worten eine gegen eine Formveränderung elastisch rückwirkende Tendenz. Jene Starrheit und diese Biegungsfestigkeit verhalten sich also wie primäre und elastisch rückwirkende Tendenz, andererseits wie die Höhe als solche und die durch die Form bedingte Höhe. Im übrigen aber sind beide darin einander gleich, daß sie immerhin beide Arten der vertikalen, d. h. gegen die Verminderung der Höhe gerichteten Festigkeit sind. Und denken wir uns die Biegungsfestigkeit absolut, so fällt sie allerdings, nicht an sich aber im Ergebnis, mit der absoluten vertikalen Starrheit in eins zusammen.

Reden wir genauer. Ersetzen wir wiederum unseren Wulst oder das Rechteck, aus welchem die Wulstform unter dem Einfluß des Druckes entsteht, durch lauter vertikale Linien. Diese Linien nun biegen sich, indem das Rechteck die Wulstform gewinnt. Und nur von diesen vertikalen Linien kann gesagt werden, daß sie im Wulste sich biegen. Und nun nehmen wir an, daß diese vertikalen Linien ihrer Natur oder der Natur des Gebildes zufolge der Biegung einen Widerstand entgegensetzen. Dann haben wir das, was ich hier als Biegungswiderstand bezeichne. Derselbe ist also seiner Natur nach vertikaler Biegungswiderstand.

Welche besondere Form des Wulstes sich daraus ergibt, ist unmittelbar anschaulich, wenn wir das ursprünglich vertikal gestreckte Gebilde nicht aus unendlich vielen vertikalen Linien, sondern aus einer Menge vertikaler Stäbe bestehend denken. Dann erinnern wir uns der Form, welche ein solcher vertikaler Stab gewinnt, wenn er unten festgehalten ist und nun auf sein oberes Ende ein vertikaler Druck wirkt. Nun, eine ebensolche

Form muß die Profillinie unseres Wulstes gewinnen. Die Form ist etwa die von Figur 5.

Diese Biegungsfestigkeit können wir größer oder geringer denken. Denken wir sie größer und größer, so nähern wir uns der starr geradlinigen Form. Wollten wir mit der Voraussetzung der absoluten Biegungsfestigkeit den Gedanken verbinden, das Gebilde sei im übrigen beweglich und gebe dem Drucke nach, dann ergäbe sich das äußerste Extrem jener durch Figur 5 repräsentierten Form, d. h. die Form der Figur 6.



Figur 5. Figur 6.

Wie aber das starr geradlinige Gebilde, so ist auch dies Gebilde kein Wulst mehr; das Gebilde in Figur 6 ist vielmehr ein Übereinander zweier schräg geradliniger Gebilde.

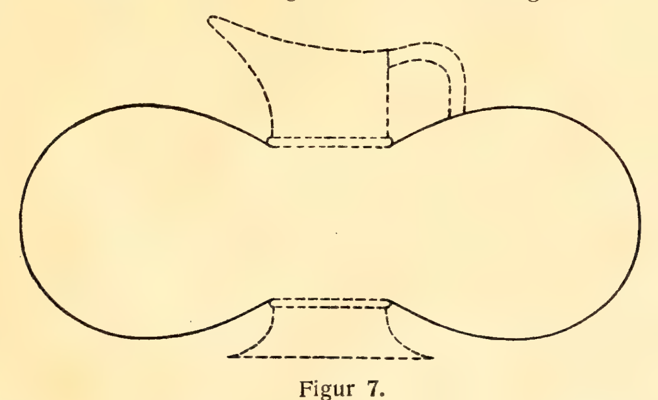
In der Mitte zwischen diesen beiden Extremen aber liegen die verschiedenen möglichen Modifikationen der Form von Fig. 5. — Wir können und wollen im folgenden den unter Voraussetzung einer relativen Biegungsfestigkeit entstehenden Wulst als den kniebogenförmigen Wulst bezeichnen. Die Modifikationen desselben unterscheiden sich durch größere oder geringere Spitzheit des Knies.

Auch diese kniebogenförmigen Wülste leiden nun aber und zwar in besonderem Maße an dem Mangel, den ich oben den kreisförmigen Wülsten nachsagte. Die Biegungsfestigkeit ist freilich eine reaktive Kraft, d. h. sie gelangt zur Wirkung im Nachgeben. Und sie wirkt zunächst in dem Maße wie das Nachgeben geschieht. Aber nur innerhalb einer gewissen Grenze. Jenseits derselben mindert sich die vertikale Widerstandsfähigkeit. Der allzusehr gebogene Stab zerbricht. Dies weist auf eine

solche Minderung der vertikalen Widerstandsfähigkeit unmittelbar hin.

Und dies besagt nun: Wachsender Druck gefährdet die Existenz des kniebogenförmigen Wulstes. Darum ist diese Form da, wo die Fähigkeit, auch einem größeren und schließlich einem beliebig großen Druck zu widerstehen, von uns gefordert wird, — und dies ist wie gesagt vorzugsweise bei der spezifischen Steinarchitektur der Fall —, unzulässig. Sie ist ihrer Natur nach eine Form der frei sich aufrichtenden und leicht tragenden Gebilde, bei denen dasjenige, was sie „tragen", nicht sowohl lastet als schwebt. Die fragliche Form hat also vor allem keramische und weiterhin tektonische Bedeutung.

Im übrigen bestehen auch hier die drei Möglichkeiten des normalen, des übermäßigen und des verminderten Wulstes. Ist die Biegungsfestigkeit eine genügend große, so ist freilich nur der verminderte Wulst möglich. Aber wir können ja die Biegungsfestigkeit geringer, d. h. im Vergleich mit dem Drucke gering, also von der absoluten Biegungsfestigkeit oder der vertikalen Starrheit weiter entfernt denken. Dann müssen Gebilde entstehen von der Form der Figur 7. Diese Form geht in die Form

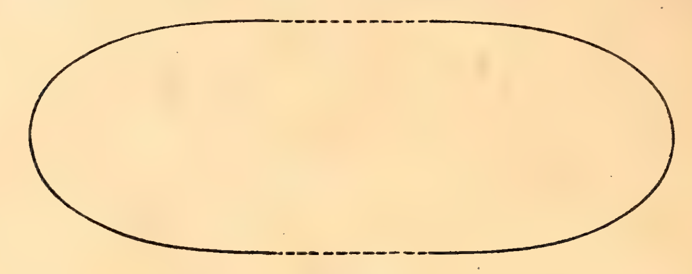


Figur 7.

der Figur 5 durch die Normalform, d. h. etwa die Form der Figur 8 hindurch, stetig über.

Die Biegungsfestigkeit ist nun aber nur die eine von zwei möglichen Weisen, wie zur allseitig gleichen Festigkeit oder

Fähigkeit des Widerstandes gegen eine Formveränderung eine einseitig gerichtete hinzutreten kann. Die Biegungsfestigkeit ist wie gesagt, vertikale Festigkeit. Sie ist eine besondere Art des Zusammenhaltes in der vertikalen Richtung. Damit ist nun schon gesagt, welches die andere der beiden Möglichkeiten sein wird. Das Gebilde kann sich auszeichnen durch eine ein-



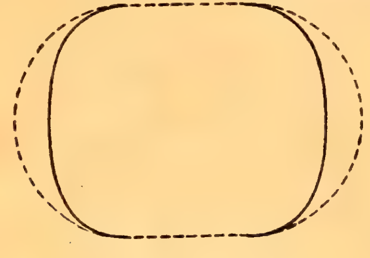
Figur 8.

seitig nur in horizontaler Richtung wirkende Festigkeit oder Fähigkeit des Widerstandes.

Die Formveränderung nun, welche der Wulst in horizontaler Richtung erfährt, besteht in der horizontalen Ausweitung. Demgemäß muß die horizontale Festigkeit, die hier in Rede steht, in einer Fähigkeit des Widerstandes gegen die horizontale Ausweitung bestehen. Ein solcher Widerstand nun ist in jeder Wulstform notwendig vorausgesetzt. Jedes Gebilde von solcher Form übt einen elastischen horizontalen Widerstand, der wächst, indem das Gebilde weiter und weiter horizontal ausgedehnt wird. Die Möglichkeit aber dieser horizontalen Ausdehnung dachten wir bisher unbegrenzt, nur daß sie eben einem immer stärkeren und stärkeren Widerstande begegnete. Nun aber können wir annehmen, die Möglichkeit der horizontalen Ausdehnung habe eine endliche Grenze. Ist es so, dann nähert sich das Gebilde mit wachsendem Drucke dieser Grenze, In ihr aber bietet es auch dem denkbar größten Drucke einen absoluten Widerstand.

Es ist deutlich, wie dieser Sachverhalt in der Form des Wulstes sich kundgeben muß: Wir sehen das Profil desselben erst relativ rasch herausquellen; dann die Bewegung nach außen

mit der Annäherung an jene Grenze mehr und mehr gehemmt, so daß die Auswärtsbewegung in schärferer Biegung, als dies beim kreisförmigen Wulste der Fall ist, in vertikale Bewegung übergeht und an der Stelle der größten Ausweitung der geraden



Figur 9.

Vertikalen sich nähert. Die Form des Wulstes ist mit einem Worte die seitlich abgeplattete Form, etwa von Figur 9. Wir bezeichnen einen Bogen von dieser Form als Korbbogen und können demnach den durch diese Form ausgezeichneten Wulst den korbbogenförmigen nennen.

Spezielles über den normalen Korbbogenwulst.

Als wir von den durch Biegungsfestigkeit ausgezeichneten Wülsten sprachen, dachten wir einen solchen in lauter biegbare, aber zugleich der Biegung widerstehende vertikale Stäbe aufgelöst. Entsprechend dieser Betrachtungsweise können wir den Wulst, von dem jetzt die Rede ist, betrachten als eine Folge von aufeinanderliegenden horizontalen Schichten, die durch die Wirkung des Druckes einerseits zusammengedrückt, zum andern in die Breite auseinandergedehnt werden und jener Wirkung einen immer größeren Widerstand entgegensetzen, dieser einen solchen, der einem Punkte des absoluten Widerstandes zustrebt.

Auch hier aber können wir hinsichtlich des elastischen vertikalen Widerstandes wiederum verschiedene Voraussetzungen machen. Und es entsteht auch hier der übermäßige oder der normale oder der verminderte Wulst, je nachdem wir die Größe

jenes elastischen oder elastisch reaktiven Widerstandes kleiner denken als die Größe des Druckes oder sie dieser gleichsetzen oder endlich ein Quantum von primärer Tendenz der vertikalen Ausdehnung hinzufügen.

Damit ist aber zugleich gesagt, daß der übermäßige und der verminderte Korbbogenwulst an der Schwäche, die oben dem übermäßigen bzw. verminderten Wulst überhaupt nachgesagt wurde, teilnehmen. Jener erscheint relativ weich, dieser relativ straff, d. h. der letztere weckt, so weit er ein verminderter ist, den Eindruck, daß er einem wachsenden Druck nicht eine entsprechend wachsende elastische Gegenwirkung entgegenzusetzen vermöge. Dagegen nimmt der normale korbbogenförmige Wulst zunächst an dem Vorzug des normalen Wulstes überhaupt teil. Andererseits gewinnen wir ihm gegenüber den Eindruck, daß die ausweitende Wirkung des Druckes, auch wenn dieser sich beliebig steigert, nicht endlos fortgeht. Wir sehen den Punkt des absoluten Widerstandes gegen diese Wirkung. Und damit erscheint diese Wulstform als im höchsten Grade zum sicheren und zugleich aktiven Unterlager geiegnet. Jene Gegenarbeit der zusammenfassenden Kraft gegen die ausweitende Wirkung des Druckes scheint die Wirkung des Druckes in eine bestimmte absolute Grenze zu bannen. Die fragliche Wulstform verbindet also die Beweglichkeit, die jeder Wulstform als solcher eigen ist, mit der größtmöglichen Sicherheit und Monumentalität.

Damit ist dieser Wulst charakterisiert als der spezifisch architektonische und speziell steinarchitektonische Wulst, wobei wir fortfahren, als spezifisch steinarchitektonisch eben den Gegensatz zwischen der durch ihre Schwere sich behauptenden Last und dem aktiv widerstehenden Unterlager zu betrachten. Wir fordern, so sagte ich, daß der Last, die durch ihre Schwere absolut sicher ruhen soll, das Widerlager nicht nur entgegen wirke, nämlich aktiv entgegen wirke, und daß es dies tue mit einer Kraft, die fähig erscheine, nicht nur eben dieser Last standzuhalten, sondern die als widerstandsfähig erscheine, auch wenn wir die Last beliebig gesteigert denken. Wir fordern aber endlich auch, daß das Widerlager der Last ihren Ort unverrückbar

anweise oder anzuweisen scheine. Nun, dies letztere ist beim korbbogenförmigen normalen Wulste möglichst zweifellos.

In der Tat ist denn auch diese Wulstform diejenige, die wir da, wo ein solcher Widerstand der Natur der Sache nach am Platze ist, angewandt zu finden pflegen. Man hat wohl gemeint, die Wülste und die einfachen krummlinigen Profile der Architektur überhaupt aus dem Kreisbogen schneiden zu können. Nun, in Wahrheit pflegen die belasteten Wülste, vor allem diejenigen, auf denen Säulenschäfte stehen, normal korbbogenförmig zu sein.

Zu der Gattung der normalen Korbbogen aber, das sei hier schon bemerkt, gehören auch die Profile von der Form eines „überhöhten Halbkreises". Man nennt diese so, weil bei ihnen angeblich einem Halbkreis an beiden Enden ein geradliniges Stück angefügt ist. In der Tat mag in der Praxis auf diesem Wege ein architektonisch mögliches Profil hergestellt werden. In Wahrheit aber sind alle solche Formen nur Annäherungen an solche, die weder mit Kreislinien noch mit geraden Linien irgend etwas zu tun haben; mit einem Worte, sie sind Korbbogen.

Das gleiche gilt auch mit Rücksicht auf die übliche Herstellung der Korbbogen, die als solche anerkannt sind, durch aneinandergefügte Kreis- und Ellipsenstücke. Auch daraus ergeben sich nur Annäherungen an wirkliche Korbbogen.

Im Gegensatze zum normalen Korbbogenwulste hat der verminderte wie der übernormale wiederum vorzugsweise keramische und tektonische Bedeutung. Im übernormalen spricht sich mit besonderer Deutlichkeit das weiche Tragen und unbekümmerte Nachgeben aus, das zu einem freilich absolut sicheren, aber passiven Widerstand hinführt.

Zwölftes Kapitel: Frei aufgerichtete Formen.

Geradlinige Verjüngung und ihr Gegenbild.

Weitere Modifikationen der Wulstform ergeben sich uns, wenn wir die Basis, von welcher das Gebilde sich erhebt, ins Auge fassen. Auch mit Bezug hierauf können wir verschiedene

Voraussetzungen machen. Doch wollen wir, was aus diesen Voraussetzungen sich ergibt, zunächst für sich betrachten, also von dem Spezifischen der Wulstform für eine Zeitlang absehen. Die Wulstform setzt einerseits die allseitige innere Beweglichkeit voraus, andererseits die Einwirkung eines Druckes, der auf das Gebilde als Ganzes wirkt. Und sie setzt voraus, daß das Gebilde dem Drucke nachgebe, im Nachgeben aber elastischen Widerstand leiste. Diese beiden letzteren Momente nun denken wir hier einstweilen weg. Dann hat also das Gebilde in vertikaler Richtung keinen Widerstand zu leisten. Es erscheint mit anderen Worten als ein „frei sich aufrichtendes". Von solchen frei sich aufrichtenden Gebilden also reden wir jetzt.

Auch diese nun können verschiedenen Bedingungen unterliegen. Die ersten Bedingungen aber, die wir zu nennen haben, betreffen die Basis. Zu diesen wollen wir dann anderweitige Bedingungen für die Form des frei sich aufrichtenden Gebildes hinzufügen. Eben dieselben Bedingungen werden wir dann nachher aber auch auf die Wulstform zu übertragen haben.

Auch bei diesen neuen Überlegungen gehen wir aber wiederum aus von dem auf seiner Basis stehenden Rechteck bzw. von der dadurch repräsentierten Form des einfachen geraden Zylinders. Von der Basis nun dieses Gebildes ist zunächst zu sagen: Ist diese Basis wirklich die Basis, „von" welcher das Rechteck sich erhebt, dann ist sie nicht ein Moment, auch nicht ein Anfangsmoment im Entstehen des Gebildes, sondern sie ist Voraussetzung für dasselbe. Sie ist weder innerhalb des Gebildes geworden, noch wird sie, sondern sie ist vor dem Gebilde da; sie ist einfach da als etwas Gegebenes, von den Kräften, welche das Werden des Gebildes bedingen, vorgefunden. Sie ist im besten Falle das Ergebnis einer Vorgeschichte. Sie braucht aber auch dies nicht zu sein. Die ganze Entstehung des Gebildes, also alle Wirksamkeit von Kräften, die das Gebilde entstehen lassen, geht von da aus. Insbesondere ist die Weite der Basis für das Entstehen des Gebildes, also für die darin wirksamen Kräfte, Vorbedingung, ein von diesen vorgefundener Zustand, den sie nur einfach anerkennen müssen, um sich dann ihm entsprechend zu verhalten.

Dieser für das Werden des Gebildes vorausgesetzte Anfangszustand kann nun ein Zustand des Gleichgewichts sein. Natürlich ist hier an ein Gleichgewicht der horizontalen Kräfte gedacht. Die Basis bezeichnet dann also den Zustand des natürlichen Gleichgewichtes zwischen der horizontal ausdehnenden und der horizontal begrenzenden Kraft. Und in diesem Lichte erscheint die Basis notwendig, wenn ihre Weite der oberen Weite des Gebildes gleich ist. Hier befindet sich ja das Gebilde jederzeit und selbstverständlich in einem solchen natürlichen Gleichgewichtszustand.

Nun, im bisherigen nahmen wir an, daß es mit der Basis so sich verhalte, wie ich es hier als möglich bezeichne.

Die Basis kann nun aber auch eine geringere Weite haben; der natürliche Gleichgewichtszustand kann in ihr aufgehoben sein zuungunsten der ausdehnenden Kraft. Es findet dann an der Basis eine Einschnürung statt. Andererseits kann auch die Basis eine über jenen Gleichgewichtszustand hinausgehende Weite haben. Sie kann gedehnt sein oder im Zustande der Streckung sich befinden.

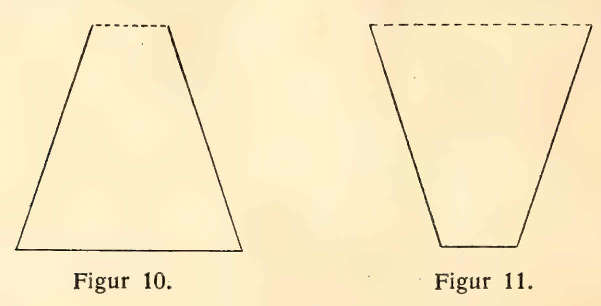
Gesetzt nun, die Basis repräsentiert in sich eine Aufhebung des natürlichen horizontalen Gleichgewichtszustandes und zwar diejenige, die wir als „Einschnürung" bezeichnen. Dann tendiert das Gebilde in seinem Verlaufe aus sich selbst heraus nach Wiederherstellung des horizontalen Gleichgewichtes, d. h. es strebt, in seinem vertikalen Verlauf sukzessive mehr und mehr sich auszudehnen, erst rascher, dann weiterhin in dem Maße, wie es sich dem Gleichgewichtszustande nähert, also die Tendenz, denselben in sich zu verwirklichen, sich befriedigt und demgemäß schwächer wird, immer langsamer und langsamer.

Dabei bestehen nun aber die beiden Möglichkeiten. Erstlich diese: Das frei sich aufrichtende Gebilde, von dem wir jetzt reden, ist vertikal starr, oder wie wir hier auch sagen können, ausgezeichnet durch absolute Biegungsfestigkeit. Dann geschieht die Rückkehr in die Gleichgewichtslage geradlinig. Ihr steht gegenüber die andere Möglichkeit: Das Gebilde ist in sich beweglich. Dann zeigt sein Profil eine krumme Linie.

Bleiben wir nun hier zunächst bei der ersteren Möglichkeit.

Das Gebilde, das hier sich ergibt, ist im Falle der Dehnung der Basis ein geradlinig begrenztes, aber unten ausgeweitetes, nach oben zu sich verengerndes. Eine dieser Form entgegengesetzte Form ergibt sich, wenn wir die entgegengesetzte Voraussetzung machen, d. h. annehmen, die Basis habe eine hinter dem Gleichgewichtszustand zurückbleibende Weite, wobei wir aber wiederum das Gebilde in sich selbst vertikal starr denken. In diesem Falle tendiert das Gebilde, in seinem Verlaufe sukzessive sich auszuweiten, bis es seine natürliche Weite erreicht hat. Und auch diese Ausweitungsbewegung vollzieht sich unter Voraussetzung jener Starrheit geradligin.

Damit nun haben wir neben der Grundform, von welcher wir ausgingen und die wir als die absolute Grundform bezeichnen können, der Form des Rechteckes, zwei weitere Grundformen gewonnen. Sie sind repräsentiert durch die Figur 10 und die Figur 11. Wir wollen jene absolute Grundform als die



Figur 10. Figur 11.

Grundform I, diese beiden bzw. als Grundform II und III bezeichnen. Alle diese Grundformen sind starre Formen.

Die starren Grundformen II und III entstehen nach dem soeben Gesagten vermöge der einfachen Tendenz der Rückkehr in die Gleichgewichtslage. Obgleich nun diese Formen zu ihrer Entstehung nicht der Mitwirkung eines Druckes bedürfen, so hindert doch nichts, daß dieselben belastet sind. Sie scheinen sich dann aber gegen die Last in entgegengesetzter Weise zu verhalten.

Die Grundform II, also die Form der Figur 10, können wir auch bezeichnen als die Form der geradlinigen Verjüngung. Nun

darin liegt im Grunde schon mehr als die einfache Rückkehr in die Gleichgewichtslage. Verjüngung sagt, daß das Gebilde sich in sich verjüngt, d. h. sukzessive horizontal sich in sich selbst zusammennimmt. Und jedes solche Sichzusammennehmen ist eine relative Steigerung der vertikalen Tätigkeit oder Aktivität, sowie umgekehrt jede Ausweitung eine Minderung dieser Tätigkeit, also ein Nachgeben in vertikaler Richtung ist. Das geradlinig verjüngte Gebilde trägt also eine fortwährend relativ sich steigernde vertikale Tätigkeit in sich.

Und diese Tätigkeit kann nun einer Last zugute kommen. Damit ist doch nicht die obige Angabe über den Sinn der verjüngten Form aufgehoben. Ihre Entstehung bleibt auch jetzt Rückkehr in die horizontale Gleichgewichtslage. Nur erscheint, wenn wir eine Last auf das Gebilde wirkend denken, diese Gleichgewichtslage innerhalb der Basis durch eben diese Last aufgehoben; die Last hat das Gebilde, indem es dieselbe gegen den Boden hindrängt, unten ausgeweitet. Und dagegen nun reagiert das Gebilde oder reagiert die natürliche Tendenz des Zusammenhaltes, die eben durch diese Ausweitung in Anspruch genommen ist; oder das Gebilde tendiert aus der Aufhebung der Gleichgewichtslage, die durch die Last bedingt ist, in die Gleichgewichtslage zurück. Es wird also im Verlaufe des Gebildes die ausweitende Wirkung der Last sukzessive überwunden. Das Endergebnis ist, daß die Wirkung der Last völlig überwunden ist.

Zugleich aber hat sich in dieser Überwindung jene reaktive Tendenz, d. h. jene Tendenz der Rückkehr in die natürliche Enge verzehrt. Das Endstadium also des ganzen Prozesses — das naturgemäß durch das obere Ende des Gebildes bezeichnet ist —, ist ein Stadium der einfachen horizontalen Ruhe, d. h. nicht der Spannung, sondern des Aufhörens jeder horizontalen Bewegung und Bewegungstendenz, des einfachen spannungslosen horizontalen Daseins.

Und damit ist nun auch die vertikale Bewegung, die durch die anfängliche Ausweitung des Gebildes relativ aufgehoben war, wiederhergestellt. Das Gebilde gewinnt nach seinem oberen Ende zu wiederum die Raschheit der vertikalen Ausdehnungs-

bewegung, die, abgesehen von der Ausweitung der Basis, in seiner Natur liegt. In dieser Wiedergewinnung besteht jene „relative Steigerung der vertikalen Tätigkeit", von der ich oben sagte, daß sie in der Verjüngung liege. Vermöge seiner vertikalen Ausdehnungsbewegung hält das Gebilde die Last oben oder hält es dieselbe in der bestimmten Höhenlage. Diese vertikale Tätigkeit nun ist im Beginne des Gebildes durch die Ausweitung der Basis relativ aufgehoben. Wir sahen allgemein: Horizontale Verbreiterung ist für unseren Eindruck eo ipso Minderung der vertikalen Ausdehnungsbewegung. Indem aber durch die Verjüngung diese Bewegung im Fortgang von unten nach oben sich wiederherstellt, also relativ wächst, erscheint die Last erst langsamer, dann rascher und leichter emporgehoben. Oder etwas anders gesagt: In der Ausweitung, welche die Last an der Basis bewirkt hat, liegt zunächst ein Herabsinken des Gebildes. D. h. nicht innerhalb des Gebildes findet ein solches Herabsinken statt, sondern das Gebilde hebt an mit einem Zustande des Herabgesunkenseins oder des in sich Zusammengesunkenseins. Und die Überwindung der ausweitenden Wirkung erscheint nun natürlicherweise als eine Aufhebung dieses Zustandes. Die Aufhebung des Zustandes des Herabgesunkenseins aber ist ein Heben. Das Gebilde hebt also, indem es gegen die ausweitende Wirkung des Druckes mit fortgehendem Erfolge reagiert, sich selbst und damit die Last. Das Ende ist das Geschobensein des Gebildes und damit das Emporgeschobensein der Last, aber als bedingt durch die innere Tätigkeit jenes hebenden Gebildes, d. h. die reaktive horizontale Zusammenfassung.

Ebenso kann nun auch die umgekehrte Form, d. h. die Form der geradlinigen Ausweitung nach oben, die wir auch Form der Verjüngung nach unten nennen könnten, Träger einer Last sein. Aber sie ist dies dann in einem völlig anderen Sinne. Hier ist das Gebilde ursprünglich verengert; dann unterliegt es sukzessive der Wirkung der Last. Auch hier nun ist die untere Verengerung eine Aufhebung des natürlichen Gleichgewichtszustandes, nur eben in umgekehrter Richtung. Zugleich erscheint diese jetzt, wenn das Gebilde nicht für sich steht, sondern belastet ist, als Aufhebung desjenigen Gleichgewichtszustandes, in dem

das Gebilde als ein der Wirkung der Last unterliegendes natürlicherweise sich befindet, d. h. als Aufhebung des Gleichgewichtszustandes zwischen den Kräften des Gebildes einerseits und der Last andererseits. Und auf Wiederherstellung dieses Gleichgewichtszustandes, mit anderen Worten auf Herstellung des Gleichgewichtes zwischen den Kräften des Gebildes und der Last, tendiert nun das Gebilde in seinem Fortgange. Diese Wiederherstellung vollzieht sich aber, indem das Gebilde sukzessive der Last unterliegt. Was hier geschieht, ist dies: Die von Moment zu Moment sich steigernde Wirkung der Last weckt mehr und mehr die elastische Gegenwirkung der zusammenhaltenden Kraft des Gebildes, bis endlich diese genügend groß ist, um der Wirkung des Druckes das Gleichgewicht zu halten. Der Endzustand ist eben der Zustand dieses Gleichgewichtes. Derselbe ist im Gegensatze zum Endzustand des vorhin besprochenen Gebildes, also der Verjüngung, ein Zustand der horizontalen Spannung.

Die sukzessive Ausweitung aber, welche die Last in unserem Falle bewirkt, schließt zugleich ein sukzessives Herabsinken oder vertikales Nachgeben des Gebildes in sich. Dasselbe gibt also der Last weiter und weiter nach, um im Nachgeben die innere Spannung zu gewinnen, deren es zum sicheren Widerstande gegen weiteres Nachgeben bedarf.

Dies Nachgeben nun gegen die Schwere mit dem Ziel oder Resultat des sicheren Festhaltens der Last in einer bei diesem Nachgeben erreichten Höhenlage können wir kurz bezeichnen als nachgebendes Aufnehmen der Last. Zu diesem steht, wie man sieht, jenes Emporheben, von dem vorhin die Rede war, in direktem Gegensatze. Diesen Gegensatz wollen wir aber auch durch besondere Namen bezeichnen. Das Emporheben der Last mit dem Resultate, daß nun die Last in der durch die Aufwärtsbewegung erreichten Höhenlage ein ruhiges und sicheres Dasein gewinnt, bezeichnen wir als „Stützen". Dagegen dürfen wir dies zurückweichende Aufnehmen und Festhalten speziell als „Tragen" bezeichnen. Dann verhalten sich also die verjüngte und die nach oben sich ausweitende Form zueinander wie Stütze und Träger. Die Stütze ist ihrem Grund-

charakter nach aktiv aus sich herausgehend. Der Träger ist passiv, vertikal sich in sich zusammen- oder zurückziehend. Beide vermögen sie dasselbe zu leisten, d. h. in gleicher Weise einer Last einen sicheren Ort, insbesondere eine sichere Höhenlage zuzuweisen. Aber beide tun dies in der bezeichneten entgegengesetzten Richtung.

Einfache Formen der elastisch reaktiven Verengerung und Erweiterung.

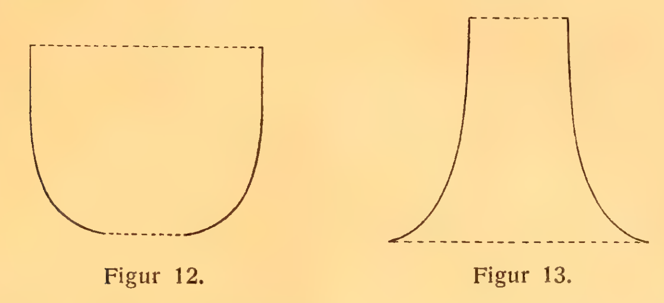
Die beiden Gebilde, von denen wir im vorstehenden sprachen, sind vertikal „starr“, d. h. sie entbehren der allseitigen inneren Beweglichkeit. Denken wir uns nun jetzt wiederum das ursprünglich rechtwinkelig begrenzte, auf seiner Basis stehende Gebilde innerlich allseitig beweglich, und zwar zunächst allseitig in gleicher Weise beweglich, oder was dasselbe sagt, geben wir dem Gebilde wiederum in unseren Gedanken eine allseitig gleiche relative Festigkeit. Damit ist insbesondere auch die Begrenzungslinie biegbar gedacht.

Bei einer gewissen horizontalen Weite nun befindet sich auch ein solches Gebilde in seiner natürlichen horizontalen Gleichgewichtslage. Wird dieselbe aufgehoben, oder ist sie irgendwo aufgehoben, so entsteht die Tendenz der Rückkehr in diese Gleichgewichtslage.

Machen wir nun zuerst wiederum, wie in Figur 10 und 11, die Annahme, die Basis repräsentiere nicht die natürliche horizontale Gleichgewichtslage, sondern sie sei über dieselbe hinaus verengt oder verkürzt bzw. erweitert oder gedehnt, kurz das Gebilde sei ein solches mit Einschnürung oder Dehnung der Basis. Im übrigen aber sei das Gebilde frei sich selbst überlassen. Es wirken also auf dasselbe oder in ihm keinerlei sonstige auf Aufhebung des natürlichen Gleichgewichtes zielenden Kräfte.

Dann strebt das Gebilde einfach nach Wiederherstellung der durch die Einschnürung oder Dehnung der Basis aufgehobenen horizontalen Gleichgewichtslage. Und zwar tut es dies unter unserer jetzigen Voraussetzung krummlinig. Es ist aber deutlich, welchen besonderen Weg diese krumme Linie zurücklegen wird.

Ist die Basis verengt, oder repräsentiert sie eine Einschnürung, dann ist die Tendenz der Rückkehr in die Gleichgewichtslage eine Tendenz der Ausweitung. Diese Tendenz ist naturgemäß im Anfange am stärksten; die Ausweitung vollzieht sich also zuerst hier am raschesten; dann in dem Maße, wie die Tendenz der Wiederherstellung des Gleichgewichtes sich befriedigt, also das Gebilde der natürlichen Weite sich nähert, langsamer und langsamer. Das Ende ist die völlige Wiederherstellung der Gleichgewichtslage. Das Gebilde gewinnt etwa die Form der Figur 12. Wir bezeichnen diese Form ausdrücklich als die



Figur 12. Figur 13.

einfache Form der „elastischen unteren Einschnürung". Wir könnten sie auch die Form der elastischen Ausweitung oder genauer die Form der einfachen elastisch reaktiven Ausweitung nennen. In der Tat entsteht sie durch die elastische Ausweitung, d. h. die elastische Rückkehr aus der Einschnürung in die natürliche Weite. Elastisch ist die Form, sofern ja Elastizität nichts ist als die Tendenz eines Gebildes, das eine Formveränderung erfahren hat, in die ursprüngliche Form zurückzukehren. Diese Tendenz wächst überall mit dem Grade der Aufhebung der ursprünglichen Form und nimmt ab mit der Annäherung an dieselbe.

Das Gegenbild zu dieser Form ist die Form von Figur 13. Hier hat eine Dehnung oder Streckung der Basis stattgefunden und das Gebilde strebt nun aus dieser heraus in seine natürliche Enge. Hier vollzieht sich eine erst raschere und dann immer mehr sich verlangsamende Einwärtsbewegung. Diese Form, die als Umkehrung der vorhin erwähnten sich darstellt, nennen

wir kurz die einfache Form der elastischen unteren Ausweitung. Genauer wäre: Form der einfachen elastischen Einengung oder Verengerung. Denn wie oben nicht die Einschnürung, so ist hier in Wahrheit nicht die Ausweitung elastisch, sondern es ist dort die Einschnürung, hier die Ausweitung einfach als Voraussetzung für die Form des Gebildes da. Nur das Gebilde ist elastisch oder ist ein elastischer Körper. Indem ich also diese Form als einfache Form der elastischen Ausweitung bezeichne, benenne ich sie mit Rücksicht auf den ursprünglichen von der Entstehung des Gebildes vorausgesetzten Zustand. Wir können sie aber auch, wie die vorige Form, in der Weise bezeichnen, daß wir auf dasjenige den Nachdruck legen, was aus dem ursprünglichen Zustand der Einschnürung bzw. Dehnung der Basis folgt. Nun dann nennen wir sie Form der einfachen elastischen oder reaktiven Verengerung.

Die beiden hier nebeneinander gestellten Gebilde gewinnen ihre Form einfach, indem sie sich selbst überlassen bleiben. Es liegt insbesondere in beiden Gebilden nichts von der Wirkung einer Last, also auch nichts von einer inneren Verarbeitung oder Überwindung einer solchen. Da es so ist, und zugleich die Gebilde als nicht vertikal starr, sondern allseitig beweglich gedacht sind, so können beide Gebilde auch nicht belastet erscheinen. Das erstere Gebilde erscheint freilich ebenso und aus gleichem Grunde wie das Gebilde, das Figur 10 andeutet, d. h. vermöge seiner unteren Ausweitung, zuerst, d. h. am unteren Ende, als vertikal in sich zusammen- und gegen den Boden herabgesunken. Indem es dann sukzessive sich verengt, tritt es aus diesem anfänglichen Zustande heraus; es hebt sich also. Und indem es dies tut, scheint es ein etwa auf ihm liegendes oder nach oben zu folgendes Gebilde emporzuheben. Aber dies darf nun nicht lasten. Jeder Gedanke der Wirkung nach unten, wie sie das Wort „lasten" bezeichnet, muß bei ihm ausgeschlossen sein. Das Emporheben ist also ein leichtes, von jeder Anstrengung freies Emporheben, ein Schaffen einer Höhenlage, in welcher ein nach oben zu nachfolgendes Gebilde, ohne zu lasten, sich behauptet, also schwebt,

oder von der aus ein solches sich erhebt, also gleichfalls nach oben zu tätig ist. Ein solches Gebilde kann auch tragen; aber es überträgt dann nicht die Last nach unten, sondern verarbeitet sie in sich.

Nicht ganz ebenso verhält es sich mit der anderen Form, der Form mit unterer Einschnürung oder der Form der einfachen elastisch reaktiven Ausweitung. Diese ist auch nicht zu jener Funktion des leichten Emporhebens geeignet. Was sie ausdrückt, ist nichts anderes als das eigene Verharren an ihrer Stelle, das Ruhen in sich selbst ohne jeden Hinweis auf eine nach oben gehende Tätigkeit. Vielmehr es liegt in ihr das direkte Gegenteil einer solchen.

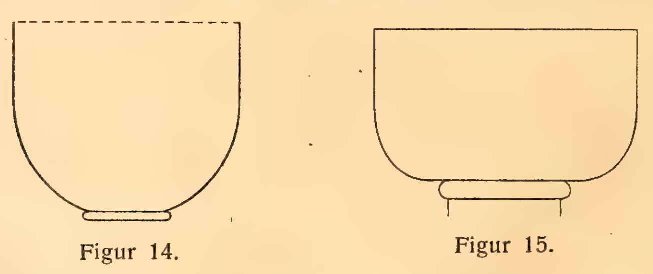
Damit ist nun insbesondere gesagt, daß beide Formen nicht etwa spezifische Formen der Steinarchitektur sind im oben bezeichneten Sinne dieses Wortes. Um so größere Bedeutung haben sie als keramische Formen. Auch dabei ist doch vorausgesetzt, daß die Formen nichts zu „leisten", d. h. keine nach oben gehende Arbeit zu vollbringen haben.

Besondere Bemerkungen zur elastisch reaktiven Verengerung und Erweiterung.

Gehen wir aber beiden Formen noch weiter nach. Es sind mit Rücksicht auf sie noch gewisse Bemerkungen zu machen. Zunächst eine solche, die sich auf den bei ihnen vorausgesetzten Zustand der Basis bezieht. Dieser Zustand, sagte ich, werde vorgefunden. Er sei im besten Falle das Ergebnis einer Vorgeschichte. Nun, hierzu ist zu bemerken: Auch daß der Zustand nur einfach da ist, ohne Vorgeschichte, als deren Ergebnis er erscheinen kann, ist ästhetisch wohl genügend. Wir sind einem Gebilde gegenüber ästhetisch befriedigt, wenn uns die Form desselben aus den Bedingungen, die wir darin verwirklicht sehen, oder die wir eben aus der Form herauslesen, vollkommen frei zu entstehen scheint; wenn die Kräfte, die wir in ihm wirksam sehen, es frei, d. h. nur ihrer eigenen inneren Gesetzmäßigkeit folgend, ins Dasein zu rufen scheinen. Dagegen fragen wir nicht nach der Herkunft der Bedingungen oder der Kräfte. Wir fragen darnach so lange nicht, als

diese Frage nicht durch das Gebilde selbst in uns geweckt wird.

Dies hindert nun aber doch nicht, daß es ein Zuwachs von ästhetischer Befriedigung ist, wenn uns zugleich das Dasein der Bedingungen verständlich gemacht wird, oder mit unserem obigen Ausdruck, wenn uns auch die Vorgeschichte einer Form erzählt wird. Und dies heißt speziell mit Rücksicht auf die Form mit unterer Einschnürung: Wir sind zwar angesichts dieser Form ästhetisch durchaus befriedigt, wenn aus der vorhandenen Einschnürung die Form mit innerer Notwendigkeit sich ergibt. Aber es ist ein Zuwachs an Befriedigung, wenn uns nun auch das Entstehen dieser Einschnürung anschaulich wird. Und dies ist der Fall, wenn wir etwa unterhalb des fraglichen Gebildes einen „Fuß" sich verengern oder zu der Enge, die wir als Einschnürung bezeichnen, sich zusammenfassen sehen, oder wenn ein Ring, in sich selbst sich zusammenschließend, die Einschnürung ins Dasein zu rufen scheint; und wenn nun hierauf als auf ihrer Basis die Form mit unterer Einschnürung sich aufsetzt und in ihrem Verlaufe aus der in solcher Weise vor unseren Augen entstehenden Enge heraustritt. Ein Beispiel dafür ist etwa die Form der Figur 14 oder die romanische Säule mit Würfelkapitäl, wie sie in Figur 15 angedeutet ist. Im letzteren Falle befindet



Figur 14. Figur 15.

sich schon der Schaft der Säule von seinem unteren Ende an und während seines ganzen Verlaufes in einem Zustande der Einengung oder der Konzentration. Das Dasein dieser Einengung oder Konzentration wird aber in seinem oberen Ende, also an der Ansatzstelle der im Kapitäl stattfindenden reaktiven Ausweitung, noch ausdrücklich angedeutet, wenn auch hier ein Ring angebracht ist.

Zur ganzen Vorgeschichte des Gebildes mit unterer Einschnürung, d. h. in unserem Falle des Würfelkapitäls, gehört hier im übrigen auch noch die Basis der Säule, in welcher die im Schafte überall vorhandene Konzentration entsteht, d. h. in welchem die ganze Säule, die — in der Basis — erst breit an den Boden geschmiegt ist, sich zusammenfaßt, um vermöge dieser Zusammenfassung im Schafte mit so konzentrierter Kraft und demgemäß so rasch und sicher vertikal emporzusteigen, wie sie es tut.

In analoger Weise kann uns nun aber auch die Vorgeschichte der Form mit unterer Ausweitung erzählt sein. In einfachster Weise geschähe dies auch hier, wenn am unteren Ende des Gebildes ein Ring angebracht wäre. Derselbe würde in diesem Falle das Gebilde an seinem unteren Ende auseinander zu halten scheinen. Daß hier der Ring in entgegengesetzter Weise wirkt, wie im vorhin erwähnten Falle, ist kein Widerspruch. In der Tat liegt im Ring beides, das Sichausweiten und das Sichzusammenschließen. Zugleich macht er den einen oder den anderen Eindruck, je nach der Stelle, wo er sich findet. In unserem Falle scheint er sich auszuweiten eben vermöge des Gegensatzes zur nachfolgenden Einengung, sowie er im obigen Falle vermöge des Gegensatzes zur nachfolgenden Ausweitung einzuschnüren schien. Das Gemeinsame beider Fälle ist die Fixierung oder Sicherung der vorhandenen Enge oder Weite. In beiden Fällen wird durch die Festigkeit des Ringes und zugleich den Umstand, daß das Gebilde aus dieser in sich selbst festen und unveränderlichen Enge oder Weite sich befreit, der Eindruck der Kraft dieser Befreiung gesteigert.

Eine besondere Bemerkung erfordert aber schließlich noch ein Moment, das für die hier in Rede stehenden Formen vor allem charakteristisch ist. Das ursprünglich in seiner Basis ausgeweitete bzw. eingeschnürte Gebilde tendiere, so sagte ich, in seine Gleichgewichtslage zurück. Diese Tendenz mindere sich mit der Annäherung an die Gleichgewichtslage mehr und mehr; das Ende sei die Gleichgewichtslage. Aber dies Ende liegt nun, genau genommen, in der Unendlichkeit. Die Annäherung an dasselbe kann eben deswegen, weil sie immer langsamer und langsamer sich vollzieht, nur eine asymptotische sein.

Dies heißt: die Profillinie nähert sich jenem Ende, also der Gleichgewichtslage, mehr und mehr, aber ohne diese je zu erreichen. Hätte sie dieselbe erreicht, so wäre sie im Endpunkt in eine vertikale gerade Linie verwandelt. Ich kann also auch sagen, sie nähere sich asymptotisch der vertikalen Geraden. Aber sie tut dies eben auch nur asymptotisch, d. h. in unendlicher Annäherung.

Nun sind aber beide Gebilde doch eben notwendig endliche Gebilde. Sie können nach oben zu nicht endlos weitergehen. Und tun sie dies nicht, so sind die Gebilde an ihrem oberen Ende auch für unseren Eindruck „zu Ende". Dies aber ist nur möglich, wenn ihr Ende als ein natürlicher Ruhezustand oder Zustand des vollkommenen Gleichgewichtes erscheint. Wir sehen eben doch tatsächlich das Gebilde jenseits seines oberen Endes nicht weitergehen.

Dieser Widerspruch nun kann sich, wenigstens wenn das Gebilde, wie wir hier voraussetzen, nach oben frei endigt, nur auf eine Weise lösen. Daß das in seinem vertikalen Verlaufe endlich begrenzte Gebilde mit unterer Einschnürung die Gleichgewichtslage noch nicht erreicht hat, dies besagt, es tendiert darauf hin, auch fernerhin noch, obzwar in immer geringerem und geringerem Grade sich auszuweiten. Dieser Gedanke nun ist aufgehoben, wenn das Gebilde, indem es aus der Einschnürung, dieser Aufhebung seiner natürlichen Gleichgewichtslage, sich befreit, zugleich einer ausweitenden Kraft unterliegt, welche dies Gleichgewicht nach der entgegengesetzten Richtung hin aufhebt. Die Wirkung dieser ausweitenden Kraft erzeugt eine reaktive Tendenz der Einengung. Und durch diese nun kann jene Tendenz der weitergehenden Ausweitung, die ihrerseits eine Reaktion gegen die ursprüngliche Einschnürung ist, aufgehoben und ins Gleichgewicht gesetzt werden.

Dies ist denn auch der Eindruck, der aus der Betrachtung von Formen nach Art der Figur 12 jederzeit entsteht. Jene ausweitende Kraft aber erscheint als Schwere und zwar, wenn das Gebilde nach oben zu frei endigt, notwendig als eigene Schwere. Nur unter Voraussetzung einer solchen also kann das Gebilde an seinem oberen Ende fertig erscheinen. Und umgekehrt, stellt es

sich als tatsächlich fertig dar, so hat es jederzeit diesen Charakter einer im Fortgange des Gebildes verklingenden eigenen Schwere. Dadurch erhöht sich der Charakter des in sich Beruhenden, den ich vorhin diesem Gebilde nachsagte. — Von dieser „verklingenden Schwere" sogleich.

Wie im oberen Ende der hier besprochenen Form noch eine Tendenz der Ausweitung, so findet sich im oberen Ende des Gebildes mit unterer Ausweitung noch ein Grad des Einengungsstrebens. Und wiederum ergibt sich hier daraus, daß diese besteht und doch das Gebilde als fertiges sich darstellt, ein Widerspruch. Aber auch dieser Widerspruch wird aufgehoben, wenn jene Tendenz der Einengung aufgehoben erscheint. Und dies ist der Fall, wenn in dem Gebilde eine spontane auf Einengung abzielende, aber wiederum nach oben verklingende Tendenz wirkt, gegen die das Gebilde naturgemäß mit einer Tendenz der Ausweitung reagiert. Diese reaktive Ausweitungstendenz kann dann jenem Rest der Einengungstendenz das Gleichgewicht halten. Auch hier aber gilt wiederum das Umgekehrte, d. h. es muß, wenn wir das Gebilde nach oben zu endlich begrenzt sehen, eine solche verklingende spontane Tendenz der Einengung unserem Eindruck zufolge in dem Gebilde tatsächlich sich finden.

Auch über diese verklingende spontane Tendenz der Einengung wird sogleich weiter zu reden sein.

Verklingender Druck und verklingende Einengung.

Ehe wir hierzu übergehen, ist aber zunächst wiederum eine allgemeinere Erwägung anzustellen. Ich beginne dieselbe damit, daß ich noch einmal ausdrücklich auf den prinzipiellen Gegensatz hinsichtlich der vertikalen Tätigkeit oder der Weise und der Bedingungen derselben bei den soeben besprochenen Formen einerseits, und den Wulstformen andererseits hinweise. Dort bei den Wulstformen ist eine vertikale Ausdehnung des Gebildes und eine Form desselben, kurz, es ist ein fertiges Gebilde, nur noch ohne die Wulstform, vorausgesetzt. Und darauf wirkt der Druck verändernd ein. Und dagegen wiederum übt das Gebilde Widerstand, d. h. es setzt der Ver-

änderung eine Tendenz der Wiederherstellung der Form und Höhe gegenüber. Und so gewinnt das Gebilde nicht sein Dasein, sondern die Wulstform. Dagegen handelt es sich bei den zuletzt erwähnten Formen um etwas völlig anderes. Auch bei ihnen ist etwas vorausgesetzt. Aber dies ist ein unveränderlicher Zustand, der dem Entstehen des Gebildes vorausgeht und als formbestimmendes Moment in das Entstehen desselben eingeht.

Dieser Gegensatz ist von Wichtigkeit. Darum bleibe ich hier noch einen Augenblick. Aus einem für die Entstehung des Gebildes vorausgesetzten Zustande heraus, sage ich, gewinnt bei den zuletzt besprochenen Formen das Gebilde seine Form. Zugleich ist dabei wiederum ein voller Gegensatz zwischen der Form mit Einengung und der Form mit Ausweitung der Basis. Die „Einschnürung" ist ein Zustand der Zusammendrängung der Teile des Gebildes am Ausgangspunkte ihres Entstehens. Dies bedingt, daß die Teile aus der Enge heraus und damit zugleich nach oben streben, erst rascher, dann, indem sie sich befreien, immer langsamer. Es geht also aus der ursprünglichen Einschnürung eine allmählich sich verlangsamende oder in sich nachlassende vertikale Tätigkeit hervor. Im Gegenfalle, d. h. bei dem Gebilde mit erweiterter Basis dagegen, ist eine vertikale Tätigkeit, die, abgesehen von der Ausweitung, in dem Gebilde da sein würde, durch die Ausweitung gebunden und kommt durch die Befreiung aus derselben wiederum zu ihrem Rechte. Diesen Gegensatz erkannte ich schon damit an, daß ich die erstere Form als die sich senkende, die zweite Form als die sich emporhebende bezeichnete. In jedem Falle aber entsteht das Gebilde aus einem ihm aufgenötigten Anfangszustand, also aus der Einengung bzw. Ausweitung heraus und gewinnt in der Befreiung von demselben sein vertikales Dasein, während dieses, ich wiederhole, beim Wulst als gegeben vorausgesetzt ist und es sich nun lediglich um die relative Behauptung der gegebenen vertikalen Ausdehnung handelt. Kurz, die Einengung oder die Ausweitung der Basis, bzw. die Reaktion gegen dieselbe ist ein Faktor für das Entstehen der Gebilde, insbesondere für sein Entstehen in vertikaler Richtung; der Druck dagegen, welcher

den Wulst bedingt, trifft das bestehende Gebilde und ist Bedingung für die Form, welche das fertige Gebilde gewinnt. Dieser Gegensatz ist aufs bestimmteste festzuhalten.

Derselbe führt uns nun aber zu einer weiteren Bedingung für das Entstehen einfacher räumlicher Gebilde, die mit der unteren Einschnürung bzw. Ausweitung Verwandtschaft und doch wiederum eine grundsätzlich davon verschiedene Bedeutung hat. Wir sahen im bisherigen die Schwere bereits in verschiedener Weise wirken: im Wulst als auf das ganze Gebilde wirkende Schwere. Dieser Schwere hält der Wulst stand. Vorher dagegen war die Rede von einer Schwere, die durch eine vertikale Tätigkeit überwunden werde, in deren Überwindung aber die vertikale Tätigkeit sich verzehre.

Diesen beiden Vorstellungsweisen nun steht eine dritte gegenüber.

Wir denken jetzt in einem frei sich aufrichtenden Gebilde die Schwere wirkend, aber nicht als Schwere einer Last, die von oben her auf das Gebilde drückt, auch nicht als die Schwere, die überall im Raume wirkt und einem Impuls der vertikalen Tätigkeit in jedem Momente des Fortganges dieser Tätigkeit von neuem begegnet und von neuem durch sie überwunden werden muß. Sondern wir denken sie als ein Analogon dieses Impulses, d. h. selbst als einen Impuls, der im Anfangsmomente des Entstehens eines Gebildes einsetzt. Ein solcher Impuls der Schwere oder ein solcher momentanerDruck nun kann primär nicht vertikal, also von oben nach unten, wirken. Denn dann wäre er entweder gleichbedeutend mit dem Drucke einer Last oder mit jener Schwere, die überall im Raume wirkt, sondern er muß primär horizontal wirken, und erst sekundär eine Wirkung in vertikaler Richtung üben. Er wirkt primär horizontal, d. h. er wirkt das Gebilde ausweitend. Und damit wirkt er zugleich sekundär ein vertikales Insichzusammensinken desselben. Indem aber dieser Impuls der Schwere wirkt, weckt er die Gegenwirkung der Kraft des inneren Zusammenhaltes des Gebildes. Und aus beidem, der Wirkung jenes Impulses und dieser Gegenwirkung, ergibt sich eine horizontale Spannung, die wiederum eine Tendenz des Ausweichens in vertikaler

Richtung aus sich entstehen und weiterhin vertikale Bewegung aus sich hervorgehen läßt. In dieser Bewegung löst sich die Spannung. Es wird also der Druck durch die Spannung hindurch in vertikale Bewegung übergeführt.

Hier ist vor allem die Beziehung unseres „Impulses" der Schwere zum vertikalen Verhalten des Gebildes zu beachten. Dieselbe ist eine doppelseitige und entgegengesetzte. Der Impuls der Schwere oder der Druck, der mit ihm gleichbedeutend ist, wirkt, so sage ich, ausweitend und damit die Höhenausdehnung vermindernd. Er vernichtet also zunächst vertikale Tätigkeit. Das Gebilde verzichtet auf vertikale Ausdehnungsbewegung, nicht im Sinne des bloßen Stehenbleibens dieser Bewegung, sondern im Sinne einer Gegenbewegung. Das Gebilde kehrt vertikal in sich zurück, es sinkt zusammen. Indem aber der Druck durch seine ausweitende Wirkung die elastische Gegenwirkung oder den elastischen Widerstand der zusammenfassenden Kraft des Gebildes weckt, gewinnt dies wiederum vertikale Tätigkeit. Der Druck stellt also, was er negiert hat, wieder her oder läßt es wiederum aus sich selbst entstehen. Das durch ihn bedingte Herabsinken ist ein solches, aus dem vermöge einer elastischen Reaktion ein Emporheben sich ergibt, oder das Herabsinken erzeugt aus sich selbst als elastische Reaktion eine Bewegung nach oben. Dabei ist zu beachten, daß von selbst, ohne einen hinzukommenden Anstoß, aus dem Herabsinken die vertikale Bewegung hervorgeht, und daß dies geschieht mit innerer Notwendigkeit oder aus der inneren Gesetzmäßigkeit des Gebildes, das dem Impuls der Schwere unterliegt, heraus.

Wir können aber diesen ganzen Vorhang noch genauer beschreiben. Jenes Nachgeben oder Zusammensinken geschieht erst rascher, dann vermöge der Gegenwirkung, die es weckt, immer langsamer. Dagegen geschieht das Emporheben, das daraus sich ergibt, erst langsamer, dann rascher. Schließlich aber geht das letztere stetig in eine gleichmäßige vertikale Bewegung über.

Diesen Impuls der Schwere nun, der vermöge der Gegenwirkung der zusammenfassenden Kraft, die er selbst weckt, in

der Erzeugung vertikaler Tätigkeit oder der Wiederherstellung einer solchen sich löst, wollen wir kurz bezeichnen als „verklingenden Druck“.

Diesen verklingenden Druck stellten wir oben dem Druck, der auf das sich aufrichtende Gebilde von oben her wirkt, überhaupt der primär von oben nach unten gehenden Wirkung der Schwere gegenüber. Nun dann bleibt nur übrig, daß er in dem Gebilde selbst wirkender und von innen her das Gebilde ausweitender Druck sei. Ein solcher Druck also ist notwendig jener „Impuls der Schwere“.

Diesen aber können wir in doppelter Weise uns verursacht denken. Einmal als Schwere der Masse, aus welcher das Gebilde besteht. Denken wir uns für einen Augenblick die Masse des Gebildes in unendlich viele aufeinanderliegende Schichten zerteilt. Dann ist die eigene Schwere des Gebildes die Schwere dieser Schichten. Die Schwere jeder oberen Schicht oder der von derselben ausgehende Druck überträgt sich aber auf die darunterliegenden Schichten. Schließlich erscheint in der untersten Schicht der Druck der ganzen Masse zusammengefaßt. Nun damit haben wir eben das, was das Wort „Impuls“ der Schwere besagt. Unter einem Impuls überhaupt verstehen wir ja den in einem Momente und zwar notwendig im Anfangsmomente des Entstehens eines Gebildes geschehenden Anstoß. So nun ist auch unser Impuls der Schwere ein einmaliger im Anfangsmomente des Entstehens des Gebildes stattfindender Anstoß. Jene unterste Schicht ist ja für die ästhetische Betrachtung nichts als eben der Anfangsmoment des Entstehens des Gebildes, so wie für die ästhetische Betrachtung überhaupt die in vertikaler Richtung sich folgenden Teile unserer Gebilde in Momente im Entstehen des einen ungeteilten Gebildes sich verwandeln.

Statt der Schwere der Masse können wir aber bei Gefäßen jene eigene Schwere auch deuten als Schwere der sie füllenden Flüssigkeit. Auch von ihr gilt ja die oben angestellte Betrachtung. Auch die Wirkung der Schwere der Flüssigkeit oder der von ihr auf die Wände des Gefäßes ausgehende Druck faßt sich am Boden des Gebildes zusammen, ist also

gleichfalls Wirkung eines im ersten Momente des Entstehens des Gebildes einsetzender Impuls der Schwere oder ist ein in diesem Momente stattfindender Druck. In jedem Falle aber bleibt das, was für diesen Impuls der Schwere charakteristisch ist, nämlich die horizontal ausweitende und sekundär die Höhe vermindernde Wirkung und das Hervorgehen der erst relativ aufgehobenen vertikalen Tätigkeit aus eben dieser Wirkung oder aus der Spannung, welche durch diese ausweitende Wirkung hervorgerufen wird. Und es bleibt das Sichlösen der Spannung und jenes Impulses in solche wieder gewonnene Tätigkeit, kurz es bleibt das, was wir hier unter dem Namen des verklingenden Druckes zusammenfassen.

Dabei mache ich noch besonders darauf aufmerksam: Wenn ich den Druck einen verklingenden nenne, so meine ich damit einen solchen, der nicht nur tatsächlich, sondern mit innerer Notwendigkeit verklingt, d. h. in Spannung und durch sie hindurch in vertikale Tätigkeit übergeht. Diese Notwendigkeit liegt aber in der Natur des Druckes, von dem wir hier reden, oder des bloßen „Impulses der Schwere“. Und daß die Schwere ein solcher bloßer Impuls ist, dies wiederum ist von selbst damit gegeben, daß sie eine innere oder eigene Schwere des Gebildes ist, Schwere dessen, was den Raum zwischen den Grenzen des Gebildes füllt oder Schwere, die in diesem Raume wirkt, und nicht Schwere, die von oben her der vertikalen Tätigkeit des Gebildes entgegenwirkt.

Endlich betone ich aber auch dies noch ausdrücklich: Jene Deutung der eigenen Schwere als Schwere der Masse oder der in einem Gefäße befindlichen Flüssigkeit ist zunächst nichts als eine verstandesmäßige Deutung. D. h. es ist nicht etwa so, daß für uns in den Formen, von welchen wir reden, jener anfängliche Impuls der Schwere liegt, weil wir *wissen*, daß der Druck der Masse des Gebildes oder der Druck einer Flüssigkeit, die in dem Gebilde sich befindet, am Boden desselben sich zusammenfaßt. Sondern für unseren ästhetischen Eindruck, um den es hier allein sich handelt, besteht nur, was wir *sehen*. Und wir sehen in der Form des Gebildes insbesondere nichts von einer darin befindlichen Flüssigkeit. Wir

sehen, nämlich mit dem Auge der ästhetischen Betrachtung, nur die Form, und sehen in ihr das Gebilde erst nachgeben und dann aus diesem Nachgeben heraus sich aufrichten. Und wir sehen darin die Kräfte, die solches Verhalten bewirken. Und wir „sehen" diese ihrer eigenen inneren Gesetzmäßigkeit gemäß sich auswirken. Und wir glauben an diese Kräfte, nämlich wiederum ästhetisch, darum, weil wir sie sehen und weil wir an sie glauben können. Wir können aber an sie glauben, weil uns der Gedanke an solche Kräfte natürlich und letzten Endes, weil er uns aus uns selbst durchaus vertraut ist. Wir wissen in der Tat aus uns selbst aufs beste, was dies heißt: erst nachgeben und in sich selbst zurückkehren und die Kräfte sammeln und auf Grund solcher Sammlung der Kräfte aus sich herausgehen.

Nur eines ist hier Späterem vorgreifend noch hinzuzufügen. Ist das Gebilde aus einem bestimmten Material gebildet und macht uns dies Material den unmittelbaren Eindruck der eigenen Schwere, also der Bereitschaft zum Nachgeben und nachgebenden Zusammensinken und Sichausweiten, dann erscheint auch aus diesem unmittelbaren Eindruck vom Material heraus die Form, von der hier die Rede ist, glaublich. Dies heißt doch nicht, sie wird dadurch überhaupt erst glaublich. Sondern es ist nur jetzt die Forderung erfüllt, daß der Eindruck von der inneren Wesenheit oder dem Charakter des Materials mit dem Eindruck der Form, in welche das Material sich fügt, nicht in Widerspruch stehe. Doch davon ist erst zu reden, wenn es sich uns allgemein um die Beziehung zwischen dem Materialcharakter und der Form handeln wird.

Diesem Motiv des Impulses der Schwere, welcher als „Impuls" notwendig zugleich ein verklingender Impuls der Schwere oder ein „verklingender Druck" ist, steht nun ein anderes Motiv unmittelbar gegenüber. Nämlich das Motiv des verklingenden Impulses der Verengerung. Jener Gedanke erzeugt diesen als sein notwendiges Gegenbild. Wir sahen den verklingenden Druck oder den Impuls der inneren Schwere, indem er ausweitend wirkt, die Tätigkeit der zusammenfassenden Kraft des Gebildes wachrufen. Diese Tätigkeit nun ist, an sich betrachtet,

eine verengernde. Sie zielt auf Wiederherstellung der durch den Impuls der inneren Schwere aufgehobenen ursprünglichen Enge des Gebildes. Und diese Tätigkeit verklingt ebenso wie jener Impuls der inneren Schwere, indem sich die aus dem Gegeneinanderwirken beider resultierende Spannung in vertikale Bewegung umsetzt oder löst. Diese verklingende Tätigkeit der Verengerung ist nun freilich tatsächlich eine bloß reaktive. Sie ist durch den Impuls der Schwere ins Dasein gerufen. An sich betrachtet aber ist sie nichts als eben diese verklingende Tätigkeit der Verengerung. Und indem wir sie nun in der Tat lediglich an sich oder als das, was sie an sich ist, betrachten, hört sie für uns auf eine reaktive zu sein. Sie ist jetzt gedanklich verselbständigt und erscheint damit im Lichte eines spontanen Impulses.

Damit nun sind wir beim Gedanken eines spontanen verklingenden Impulses der Verengerung angelangt. Dieser Impuls ist implizite in dem Gebilde, das dem verklingenden Druck unterliegt, mit enthalten. Als nur implizite darinliegender ist er freilich nicht ein „Impuls", sondern eine reaktive Tätigkeit. Aber es bedarf nur der Explikation oder Verselbständigung und wir haben den Gedanken des entsprechenden spontanen „Impulses" gewonnen.

Und diesen Gedanken nun vollziehen wir. Wir denken also jetzt einen Impuls nicht der Schwere, sondern einen gegen die Schwere gerichteten Bewegungsimpuls in dem ursprünglich vertikal geradlinig profilierten, aber innerlich allseitig beweglichen Gebilde wirksam. Da derselbe das Gegenbild jenes „Impulses der Schwere" ist, so ist er wie dieser nicht ein primär-vertikal wirkender, sondern er ist ein primär von außen nach innen gerichteter, kurz er ist ein Impuls der Einengung. Wie aber jener, so wirkt auch dieser sekundär in vertikaler Richtung. Er tut dies in gleichartiger, zugleich aber auch wiederum seiner entgegengesetzten Natur entsprechend in entgegengesetzter Weise. Auch dieser Impuls weckt zunächst eine Gegenwirkung. Dies aber ist die Gegenwirkung der ausweitenden Kraft des Gebildes. Auch dieser Impuls der Verengerung verwandelt sich damit in horizontale Spannung. Diese aber löst sich wiederum in ver-

tikale Tätigkeit. Es geht also durch die Spannung hindurch die Einengung in vertikale Tätigkeit über, oder der Impuls der Einengung ist sekundärerweise ein Impuls der vertikalen Tätigkeit, ein Impuls der vertikalen Aufrichtung oder Streckung. Diese Tätigkeit geht aus jenem Impuls hervor. Aber sie geht unmittelbar daraus hervor. Nicht dies ist hier der Sachverhalt, daß zunächst, wie im vorigen Falle, eine Minderung der Höhe erzeugt würde und diese durch die Spannung hindurch in Wiedergewinnung der vertikalen Tätigkeit sich verwandelte, sondern unmittelbar geht hier die Wirkung des verklingenden Impulses in die vertikale Ausdehnungsbewegung über; nicht im Nachgeben wiedergewonnen wird hier die vertikale Tätigkeit wie beim verklingenden Druck, sondern es wird hier neue vertikale Tätigkeit geschaffen. Das Gebilde sinkt nicht herab, um sich wiederum zu heben, sondern es hebt sich unmittelbar oder streckt sich spontan nach oben. Und diese streckende Tätigkeit ist nicht wie jene erst relativ aufgehobene, dann wiedergewonnene vertikale Tätigkeit, die aus dem Motiv des verklingenden Druckes sich ergab, eine erst langsamere, dann raschere, sondern sie ist am raschesten im ersten Moment, um dann sich zu verlangsamen. Das Ende des ganzen Prozesses aber ist hier dasselbe wie beim verklingenden Druck, nämlich der Übergang der ganzen inneren Bewegung in gleichmäßig fortgehende, aufwärts gerichtete Bewegung.

Damit ist die Gleichartigkeit und der Gegensatz der beiden hier besprochenen Motive völlig deutlich. Seinem Gesamtwesen nach ist das Gebilde mit verklingendem Druck ein sich setzendes, vertikal in sich zurückkehrendes, nachgebendes, es ist ein Gebilde, das erst im Nachgeben und auf Grund der im Nachgeben gewonnenen Spannung die Festigkeit gewinnt, die ihm gestattet, eine vertikale Tätigkeit zu üben, d. h. sich emporzuheben. Es ist ein Gebilde, das eine Ruhelage sucht und findet, um dann von dieser aus sich zu erheben oder aus ihr heraus oder von dem damit gewonnenen sicheren Standorte aus, sich aufzurichten. Dagegen ist das Gebilde mit verklingendem Einengungsimpuls vielmehr ein solches, das ohne solche Vorbereitung mit einem einmaligen und dann verklingenden Ruck aus

sich herausgeht und sich aufrichtet. Jenes ist im ganzen oder seinem unterscheidenden Grundwesen nach passiv, dieses seinem Grundcharakter nach aktiv.

Bezeichnen wir jetzt diesen Impuls der Einengung, der durch die Spannung hindurch zugleich in vertikale Tätigkeit übergeht und dabei selbst verklingt, ausdrücklich als verklingende einengende Tätigkeit oder verklingenden „Impuls“ einer solchen.

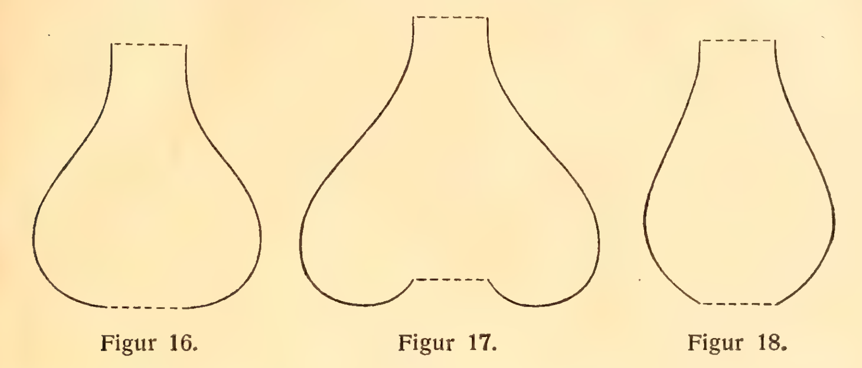
Dann haben wir also jetzt zwei neue formbildende Faktoren gewonnen, nämlich den nach oben zergehenden Druck und diesen verklingenden Impuls der Verengerung. Beide Kräfte sind spontaner, nicht reaktiver Natur. Beide aber zergehen sie durch die Reaktion, die sie hervorrufen, oder genauer, sie zergehen, indem die Spannung, die sie zunächst ins Dasein rufen, in vertikale Tätigkeit sich löst.

Frei aufgerichtete Formen mit verklingendem Druck und verklingender Einengung.

Beide Impulse nun, der Impuls der inneren Schwere, den wir als verklingenden Druck bezeichnen, und der verklingende Impuls der Verengerung, können zunächst unter der Voraussetzung zur Wirkung kommen, die wir oben, als wir vom Wulste zu reden begannen, zunächst machten, nämlich unter der Voraussetzung, daß die Basis des sich aufrichtenden Gebildes die natürliche Gleichgewichtslage repräsentiert. Es ist aber wohl zu beachten, daß wir hier noch nicht von Wulstformen, sondern von Formen „frei sich aufrichtender“ Gebilde reden.

Lassen wir nun zunächst in einem solchen Gebilde den verklingenden Druck wirken, so ergeben sich Formen nach Art der Figur 16. Die hier angegebene Form ist eine normale Form. Dieselbe entsteht unter der Voraussetzung, daß die elastische Gegentendenz, welche die Wirkung des Druckes hervorruft, dem Drucke gleich ist. Sie wird zur übernormalen Form, etwa zur Form der Figur 17, wenn der Druck größer ist, also zu jener elastischen Gegentendenz ein Grad des Trägheitswiderstandes hinzutreten muß, falls dem Druck das Gleichgewicht gehalten

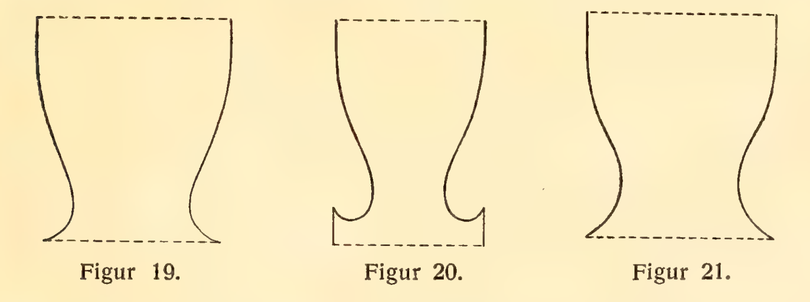
werden soll. Es wird daraus andererseits die unternormale Form von Figur 18, falls der Druck kleiner ist. Damit muß ohne



Figur 16. Figur 17. Figur 18.

weiteres die Form relativ als Ergebnis einer primär aufrichtenden Tätigkeit erscheinen.

Denken wir andererseits unter der gleichen Voraussetzung, daß nämlich die Basis die natürliche Gleichgewichtslage repräsentiert, einen verklingenden Impuls der Verengerung in dem Gebilde wirkend. Jetzt ergeben sich die Formen der Figuren 19 bis 21, die normale, übernormale und unternormale Form der



Figur 19. Figur 20. Figur 21.

verklingenden Verengerung. Auch hier ist der verschiedene Charakter, den wir mit diesen verschiedenen Namen bezeichnen, bedingt durch das Verhältnis zwischen der Größe des spontanen Impulses und der durch seine Wirkung geweckten elastischen Gegentendenz. Die Gegentendenz aber, um die es sich hier handelt, die Tendenz der Wiedergewinnung der natürlichen Weite,

ist ihrerseits bedingt durch die Fähigkeit des Gebildes, dem horizontalen Zusammenpressen seiner Teile zu widerstehen, durch diese besondere Art von innerer Festigkeit.

Was die Besonderheit der Krümmung in den übernormalen Formen von Figur 20 und 17 angeht, so ist zu bemerken, daß die verengernde Tätigkeit, von der wir *hier* reden, ihrer Natur nach von *außen* nach *innen* wirkt, so wie der Druck, der in Figur 17 wirksam gedacht ist, von innen nach außen. Dies heißt bei beiden: sie wirken in jedem Punkt der seitlichen Begrenzungslinie senkrecht zu der Richtung, die diese in dem betreffenden Punkte hat. Diese Richtung nun ist die horizontale, d. h. die Wirkung geschieht in lauter horizontalen Linien, so lange die Begrenzungslinie vertikal ist. Indem aber diese unter dem Einfluß des Druckes bzw. der einengenden Tätigkeit sich mehr und mehr krümmt, ändert sich die Richtung dieser Linien. Die Wirkung fährt in beiden Fällen fort, auf die einzelnen Punkte der Begrenzungslinie senkrecht zu der Richtung, welche sie in diesen Punkten hat, zu wirken. Aber eben darum divergieren die Linien, welche die Richtung ihrer Wirkung bezeichnen, mehr und mehr. Und dies heißt: je mehr ein Teil der Begrenzungslinie bei dieser sukzessiven Krümmung der *horizontalen* sich nähert, um so mehr geschieht die Wirkung des Druckes bzw. der verengernden Tätigkeit auf diesen Teil nicht mehr in horizontaler, sondern in *vertikaler* Richtung; und geht die Krümmung weiter und weiter, so entsteht einerseits aus der Wirkung des *Druckes* eine Form, die am unteren Ende derjenigen analog ist, der wir unter dem Namen des übernormalen Wulstes bereits begegnet sind, d. h. eine Form, bei welcher die Auswärtskrümmung der Begrenzungslinie sich im Beginne als eine Abwärtskrümmung darstellt, und andererseits entsteht aus der verklingenden verengernden Tätigkeit eine *Einwärtskrümmung* von *analoger* Form.

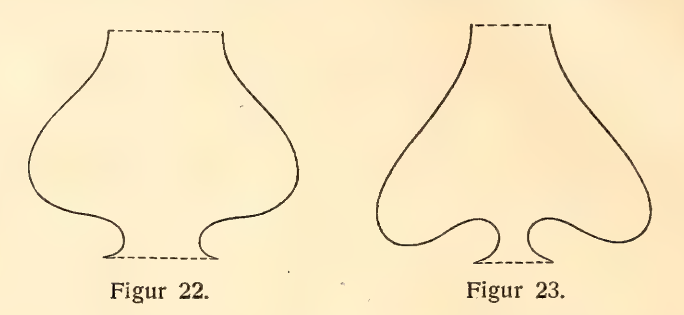
Endlich aber ist es nicht ausgeschlossen, daß auf ein und dasselbe Gebilde beides zugleich wirkt, der verklingende Druck und der verklingende Impuls der Verengerung. Gesetzt freilich beide haben gleiche Stärke, so heben sie sich einfach auf. Anders, wenn die Stärke beider Kräfte ungleich ist.

Nehmen wir zunächst an, der verengernde Impuls sei stärker, so wird das Gebilde zunächst eingeengt. Zugleich wirkt ihm der gleichzeitig vorhandene Druck entgegen. Dadurch zugleich erschöpft sich dieser Impuls. Dagegen erschöpft sich die Wirkung der eigenen Schwere, also der Druck, nicht durch die Gegenwirkung des einengenden Impulses. Darum muß derselbe, nachdem jener Impuls sich erschöpft hat, oder in dem Maße wie er sich erschöpft, zu seiner Wirkung kommen.

Nicht ebenso verhält es sich, wenn wir den Druck stärker denken. Es ist dann ausgeschlossen, daß die verengernde Tätigkeit eine absolute Verengerung hervorbringe, sondern ihre Wirkung kann nur darin bestehen, daß sie die sichtbare Wirkung des Druckes vermindert und dann weiterhin, da wo der Druck zu verklingen beginnt, die Annäherung des Gebildes an die Gleichgewichtslage beschleunigt. Es muß m. a. W. im Beginne des Gebildes die Ausbauchung durch die Gegenwirkung des Verengerungsimpulers zurückgehalten werden. Der Gegensatz beider aber ergibt eine Spannung, welche das Profil an dieser Stelle streckt, d. h. der geraden Linie nähert. Dann folgt eine raschere Einwärtsbiegung des Profils. Die Form der Ausbauchung ist darnach die: erst ein gestreckteres Heraustreten des Profils, dann raschere, allmählich aber, d. h. mit dem Verklingen des verengernden Impulses, wiederum sich verlangsamende Verengerung.

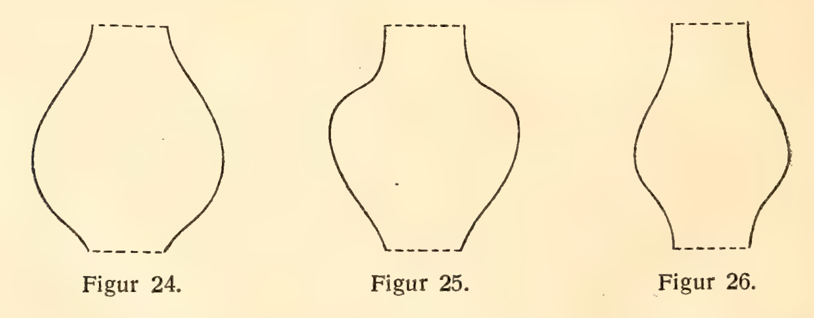
Der hier bezeichnete Formgegensatz bedarf vielleicht noch einer besonderen Verdeutlichung. Derselbe ergibt sich aus dem Gegensatz der beiden Impulse. Dem Drucke gegenüber verhält sich das Gebilde leidend. In der Einengung ist es tätig. Tätigkeit nun verzehrt sich in der Überwindung oder im Standhalten gegen jede Gegenwirkung. Dagegen verzehrt sich nicht umgekehrt der Druck, indem er die einengende Tätigkeit aufhält. Der Druck, der hier in Rede steht, entstammt ja der inneren Schwere, die wir hier wiederum der Einfachheit halber als Schwere einer Flüssigkeit denken mögen. Und diese Schwere nun schwindet nicht, noch vermindert sie sich, wenn ihre Wirkung an einer Stelle aufgehoben ist, sondern der Erfolg davon ist nur, daß diese Wirkung aufgehalten wird und hervor-

bricht, sobald das nicht mehr da ist, was sie hintan hielt. Bleiben wir dabei, die Schwere als Schwere einer Flüssigkeit zu denken, so können wir uns vorstellen, durch die verengernde Tätigkeit werde die Flüssigkeit emporgehoben und damit zunächst, d. h. am unteren Ende des Gebildes, an ihrer Wirkung



Figur 22. Figur 23.

verhindert. Damit ist aber weder die Flüssigkeit beseitigt, noch hat sie ihre Schwere verloren, sondern sie übt nun ihre Wirkung an der höher gelegenen Stelle. Und diese Wirkung muß eine um so raschere oder um so plötzlichere sein, je rascher die einziehende Tätigkeit, die sie emporhob, zergangen ist.



Figur 24. Figur 25. Figur 26.

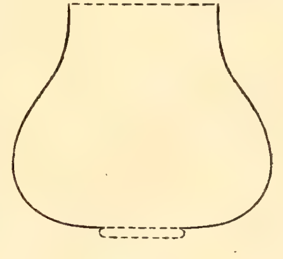
Man könnte nun meinen: analog wie die Schwere, auch wenn sie nicht zur Wirkung komme, doch bleibe und nur ihre Wirkung sich verschiebe, so könne auch, wenn die einziehende Tätigkeit nicht zur Wirkung komme, doch der „Impuls“ derselben bleiben und nachträglich wirken. Aber dies wäre ein sonderbarer Irrtum. Die einengende „Tätigkeit“ ist vom „Impuls

dieser Tätigkeit“ nicht verschieden, so wie allerdings die schwere Masse von dem Druck, den sie übt, verschieden ist. Das Wort Impuls sagt hier gar nichts, als daß die Tätigkeit nicht eine reaktive ist; es bezeichnet also lediglich ihren Charakter; es bezeichnet nicht eine von der Tätigkeit selbst verschiedene Quelle derselben, so wie die Schwere der Masse allerdings eine von ihrer Wirkung verschiedene Quelle derselben ist.

Die im ersteren der beiden soeben erwähnten Fälle entstehenden Formen deuten die Figuren 22 und 23 an. Die Formen, die im zweiten Falle entstehen, sind repräsentiert durch die Figuren 24—26.

Verklingender Druck und verklingende Einengung bei unterer Einschnürung und Ausweitung.

Die beiden Kräfte des verklingenden Druckes und der verklingenden Einengung, oder was dasselbe sagt, die im Beginne der vertikalen Entstehung des Gebildes einsetzende Wirkung der eigenen Schwere desselben und der Einengung oder Konzentration, die eine vertikale Tätigkeit hervorbringt und in ihr sich löst, können wir nun aber auch ebensowohl wirksam denken unter Voraussetzung einer Einschnürung oder Ausweitung der Basis. Dann kombiniert sich die Wirkung jener beiden Kräfte mit den Wirkungen, welche wir oben schon die reaktive Tendenz der Rückkehr in die in der Basis aufgehobene Gleichgewichtslage vollbringen sahen.



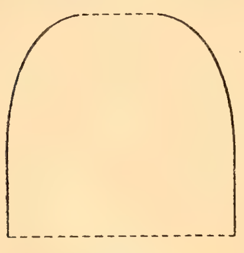
Figur 27.

Machen wir zunächst die Annahme, in dem Gebilde mit eingeschnürter Basis finde sich ein innerer Druck von bestimmter Größe, d. h. eine im Anfang gegebene, dann aber verklingende, seitlich ausweitende und damit herabdrückende und im Fortgange des Gebildes in sich selbst zergehende ausweitende Kraft. Dann ergeben sich Formen von der Art der Figur 27.

Zu dieser Figur ist aber noch zweierlei zu bemerken: Ein-

mal die in sich verklingende, ausweitende und herabdrückende Kraft ist bei ihr relativ groß gedacht. Sie weitet das Gebilde darum aus über seine natürliche Gleichgewichtslage hinaus. Demgemäß macht sich hier die Tendenz der Rückkehr in die horizontale Gleichgewichtslage bemerkbar als Tendenz der Verengerung. Diese vermindert sich aber um so rascher, je mehr das Gebilde in seiner Basis eingeschnürt ist und aus dieser Einschnürung heraus, also nach Ausweitung strebt. Der weitere Fortgang der Profillinie stellt sich dann dar als ein allmähliches sich ins Gleichgewicht setzen der beiden Tendenzen, nämlich der durch die Wirkung der ausweitenden Kraft bedingten Tendenz der Verengerung und der Tendenz des Heraustretens aus der ursprünglichen Einschnürung, oder als Rückkehr in die Gleichgewichtslage, in welcher beide Tendenzen sich ausgleichen. Der Punkt, wo diese Ausgleichung sich vollzogen hat, ist das natürliche obere Ende des Gebildes.

Nehmen wir nun aber den Druck geringer, schließlich so gering, daß die Wirkung des Druckes in keinem Punkte über die natürliche Gleichgewichtslage hinausführt, also keine Ausweitung erzeugt, die größer ist als diejenige, auf welche das Gebilde, abgesehen von der Wirkung des Druckes, d. h. vermöge der bloßen Tendenz des Heraustretens aus der unteren Einschnürung, hinzielt. Dann ergibt sich die Form der Figur 28, d. h. eine Form, in welcher die Tendenz der ins Unendliche weitergehenden, weil immer langsamer sich vollziehenden Ausweitung, die wir bei der reinen Form der unteren Einschnürung konstatieren mußten, gegen den verklingenden inneren Druck an irgendeiner Stelle sich ausgleicht.

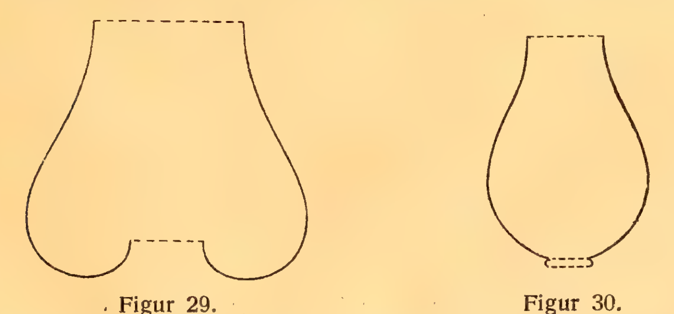

Figur 28.

Die Profillinie dieses Gebildes ist aber keine andere, als die schon in Figur 12 angegebene. Die hier in Rede stehende Form ist mit anderen Worten diejenige, die oben schon als eine mögliche endliche Form der „einfachen unteren Einschnürung“ bezeichnet wurde. Dieselbe wendet sich aus der Einschnürung heraus nach außen, um stetig und durch keine Verengerung

hindurch in die vertikale gerade Linie überzugehen. Nun die Gebilde dieser Art, d. h. also die unten eingeschnürten, dann sukzessive erst rascher, dann langsamer sich ausweitenden und in ihrem Profil nach oben zu mehr und mehr der geraden vertikalen Linie sich nähernden und endlich in dieselbe übergehenden Gebilde, denen wir in der Praxis begegnen und die uns einen befriedigenden Eindruck machen, pflegen in der Tat Gebilde von der inneren Wesenheit der Figur 28 zu sein. Das will aber sagen, es ist in solchen Gebilden jederzeit, abgesehen von der einfachen elastischen Reaktion gegen die Einschnürung, auch noch ein verklingender innerer Druck vorausgesetzt. Sofern die fragliche Form uns speziell als Gefäßform entgegentritt, können wir hier speziell den inneren Druck als Druck der Flüssigkeit fassen, die in dem Gefäße sich befindet oder in dasselbe hineingedacht ist. Vgl. hierzu das S. 313ff. Gesagte.

Zugleich stellt sich das Gebilde in Figur 28 und ebenso das von Figur 27 dar als ein normales, d. h. als ein solches, in welchem die Kraft des Sichaufrichtens der vertikalen Wirkung des Druckes das Gleichgewicht hält. Vermöge desselben ist es dem Drucke verwehrt, das Gebilde von seinem Beginne nach unten zu drängen. Und ebensowenig kann seine Profillinie gleich beim Beginne eine schräg ansteigende sein. Sondern dieselbe setzt in horizontaler Richtung ein.

Damit ist aber schon gesagt, daß auch hier der Normal-



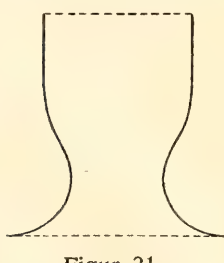
Figur 29. Figur 30.

form eine übernormale und eine unternormale Form entspricht. Die übernormale ist die von Figur 29, die unternormale die von Figur 30. Diese beiden Formen entsprechen den Formen der

Figuren 17 und 18. Was sie von diesen unterscheidet, ist der Umstand, daß diese letzteren eben Wulstformen sind, nicht „frei sich aufrichtende“ Formen.

Neben die spontane und in sich verklingende Tendenz der seitlichen Ausweitung und damit der Herabdrückung oder neben den von unten nach oben abnehmenden und schließlich „verklingenden“ Druck stellte ich nun oben als Gegenbild die spontane und ebenso allmählich verklingende Konzentration oder Einengung. Diese ist ein horizontales Sichzusammennehmen des Gebildes. Aber eben aus diesem quillt eine entsprechende vertikale Tätigkeit bzw. eine Steigerung derselben. Und indem das Sichzusammennehmen oder der Impuls desselben allmählich in sich zergeht, geschieht das gleiche mit der aus ihr quellenden vertikalen Tätigkeit.

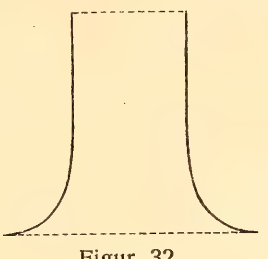
Hier nun setzen wir zunächst nicht wie vorhin eine untere Einschnürung, sondern eine Erweiterung oder Dehnung der Basis voraus. Aus dieser strebt das Gebilde heraus, strebt also nach Verengerung, bis die natürliche Gleichgewichtslage, aus welcher es durch die Dehnung der Basis verdrängt war, wiederum erreicht ist. Dazu trete nun aber beim Beginne des Gebildes, also an derselben Stelle, wo diese Rückkehr sich zu vollziehen anfängt, eine spontane Tätigkeit der Verengerung. Ist diese intensiv genug, so ergibt sich daraus eine Verengerung über die natürliche Gleichgewichtslage hinaus. Und nun stehen einander gegenüber: die reaktive Tendenz der Verengerung und die Tendenz der Reaktion gegen diese dem Gebilde angetane Verengerung. Diese letztere ist in sich eine Tendenz der Ausbauchung. Und diese beiden Tendenzen nun setzen sich ins Gleichgewicht. Das Gebilde ist zu Ende genau da, wo dies geschehen ist. Die Form, die unter der hier gemachten Voraussetzung sich ergibt, ist die Form der Figur 31. Das Charakteristische derselben ist dies, daß die untere Breite größer ist als die obere und daß beim Beginne eine Einengung sich vollzieht, die über die obere oder Schlußweite hinausgeht. Die Profillinie nähert sich



Figur 31.

von der Stelle der größten Enge dieser Einengung an vermöge jener Ausgleichungstendenz der vertikalen geraden Linie.

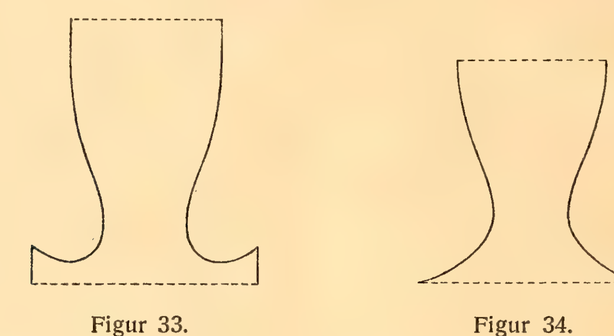
Auch hier aber können wir die verklingende verengernde Tätigkeit geringer und geringer denken; schließlich so gering, daß sie keine Verengerung des Gebildes bewirkt, die über die natürliche Gleichgewichtslage desselben hinausgeht, und daß die dadurch ausgelöste und entsprechend geringe Tendenz der Reaktion, d. h. der Ausweitung, im Fortgange ihrer Wirkung mehr und mehr nicht etwa die Einengung aufhebt, sondern lediglich mit der weitergehenden und ins Unendliche weitergehenden, obzwar dabei mehr und mehr abnehmenden reaktiven Tendenz der Einengung, die durch die Dehnung der Basis hervorgerufen ist, sich ins Gleichgewicht setzt. Dann ergibt sich eine Form mit gedehnter Basis, die der sich selbst überlassenen Form mit unterer Ausweitung von Figur 13 sich nähert, aber zugleich ein fertiges, d. h. seinem eigenen inneren Wesen nach endlich begrenztes Gebilde ist. Dabei nähert sich die Profillinie der reinen vertikalen Geraden nicht nur asymptotisch, sondern sie geht schließlich in dieselbe über, hat aber eben damit zugleich ihr Ende erreicht. Umgekehrt sind in sich fertige Gebilde von der Form der Figur 13 jederzeit nicht als Fälle der einfachen Rückkehr des sich selbst überlassenen Gebildes aus einer gedehnten Basis in die natürliche Gleichgewichtslage, also nicht als Formen der einfachen elastisch reaktiven Verengerung zu betrachten, sondern sie sind jederzeit in Wahrheit solche Formen, in welchen zugleich eine spontane, aber verklingende einziehende Tätigkeit wirksam ist. Vgl. S. 313ff. Bei einer mittleren Stärke dieser Tätigkeit entsteht die Form des „reinen Anlaufes“ von Figur 32.


Figur 32.

Im übrigen gibt es auch hier neben den normalen die übernormalen und unternormalen Formen. Um das Zustandekommen der ersteren, also der übernormalen Formen, deren Eigenart durch Figur 33 angedeutet ist, zu verstehen, müssen

wir wiederum berücksichtigen, was oben mit Rücksicht auf Figur 20 bemerkt wurde.

Solche übernormale Gebilde ergeben sich aber um so sicherer, je mehr die reaktive Tendenz der Ausweitung hinter dem Einengungsimpuls, durch welchen sie hervorgerufen ist, an Intensität zurückbleibt, oder je mehr das Gebilde „weich" ist. Kommt umgekehrt zu jener reaktiven Tendenz und der vertikalen Tätigkeit, die aus der Spannung zwischen ihr und dem Einengungsimpuls sich ergibt, eine „primäre" vertikale Tätigkeit, so ergeben sich die entgegengesetzten, d. h. die unternormalen Formen, z. B. die Form der Figur 34, bei welcher die Profillinie gleich



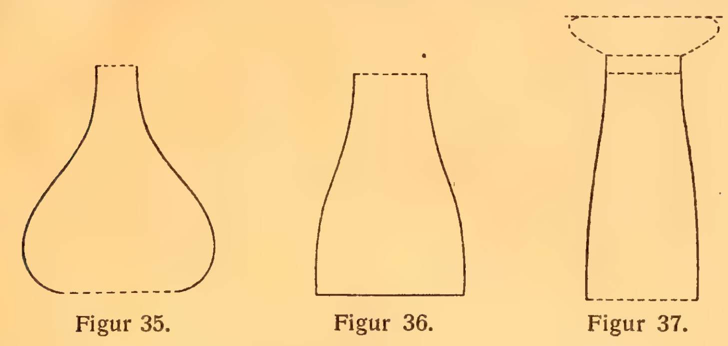
Figur 33. Figur 34.

beim Beginne schräg nach einwärts läuft. Die Normalform, die wir diesen beiden Formen entgegenstellen, ist natürlich diejenige, bei welcher die Profillinie zunächst horizontal verläuft.

Wir müssen aber jetzt weiter beachten, daß nicht nur in den Formen mit unterer Einschnürung oder mit verengerter Basis, sondern auch in denen mit gedehnter oder ausgeweiteter Basis ein innerer, nach oben verklingender Druck sich finden und wirksam sein kann. Und daß ebenso umgekehrt nicht nur die Formen mit erweiterter, sondern auch die mit verengerter Basis der Einwirkung einer spontanen, aber in sich verklingenden verengernden Kraft unterliegen können.

Fassen wir hier zunächst die erstere Möglichkeit ins Auge. Ein an sich rechtwinkeliges Gebilde, repräsentiert durch das einfache Rechteck, sei in sich allseitig beweglich und erhebe

sich von einer erweiterten Basis aus. Und in einem solchen Gebilde wirke ein seiner Natur nach in sich erlahmender innerer Druck, der in dem Gebilde vermöge der unteren Ausweitung wirksamen reaktiven Tendenz der Verengerung entgegen. Dann entstehen Formen von der Art der Figuren 35—37. Auch diese



Figur 35. Figur 36. Figur 37.

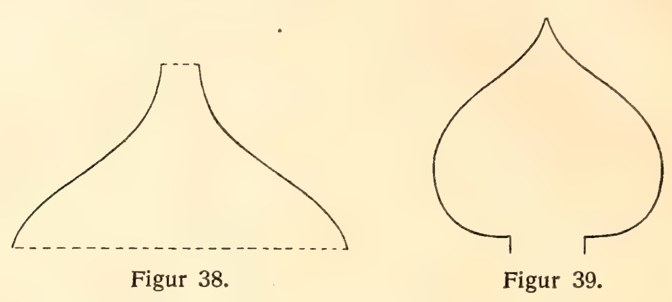
Formen sind entweder normal oder unternormal und übernormal. Sie sind das eine oder das andere, je nachdem sie beim Wegfall der Erweiterung der Basis, also der reaktiven Tendenz der Einengung in die normalen, unternormalen oder übernormalen Formen, welche die Figuren 16—18 andeuteten, sich verwandeln würden.

Die Figuren 36 und 37 repräsentieren einen besonderen Fall der Unternormalität. Sie sind unternormal, d. h. es wirkt in ihnen unabhängig von den reaktiven Tendenzen eine spontane vertikal streckende Kraft. Zugleich halten innerer Druck und reaktive Tendenz der Verengerung sich von Anfang an das Gleichgewicht, derart, daß das Profil erst vertikal emporsteigt, von der vertikalen Bewegung heraus unmittelbar der Gleichgewichtslage sich zuzuwenden beginnt und in diese in stetigem Fortschritt übergeht. Dies ist charakteristisch für eine gewisse Gattung von Flaschenformen, im übrigen aber auch für die Form des Schaftes der dorischen Säule mit „Entasis“. Darauf werde ich nachher noch mit einem Worte zurückkommen.

Es ist aber für das Aussehen aller hier in Rede stehender Formen jedesmal in erster Linie das Stärkeverhältnis des inneren Druckes zur Weite der Basis oder zur Größe der daraus resultierenden Tendenz der Rückkehr aus der Dehnung der Basis in

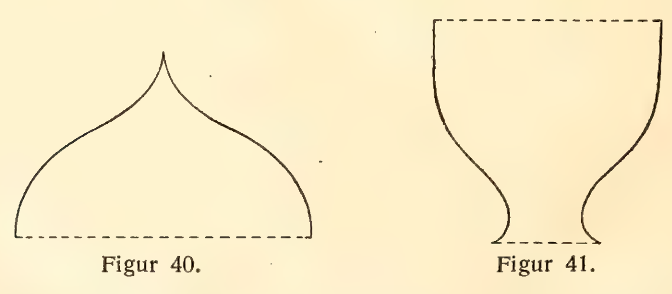
die Gleichgewichtslage entscheidend. Eine Form, die bei großer Weite der Basis und nicht allzu großem Druck entsteht, ist etwa die Form der Figur 38.

Im übrigen gehören hierhin noch einige andere Formen, auf die besonders hingewiesen werden mag. Die natürliche horizontale Gleichgewichtslage eines Gebildes kann durch eine



Figur 38. Figur 39.

längere oder kürzere obere Grenzlinie repräsentiert sein. Ein Grenzfall ist, daß die Länge dieser Linie = o. Dann tendiert das Gebilde in seinem Verlaufe in einen Punkt sich zu verwandeln. Unter dieser Voraussetzung ergeben sich die Formen der Figuren 39 und 40, also Blatt- und Zwiebelformen, die als Kuppelformen wohl bekannt sind.

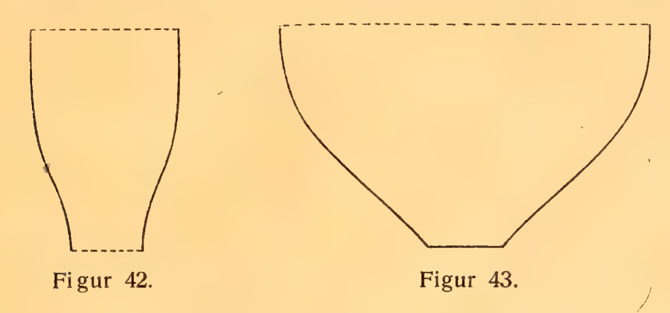


Figur 40. Figur 41.

Den im vorstehenden erwähnten oder angedeuteten Formen stehen wiederum diejenigen entgegen, die entstehen, wenn wir eine ursprüngliche Einengung oder Verengerung der Basis, eine Einschnürung, voraussetzen, und nun in dem Gebilde eine spontane und im Fortgange ihrer Wirkung verklingende verengernde und damit zugleich aufrichtende Tätigkeit wirken lassen. Dann entsteht z. B. die Form der Figur 41. Bedingung

dafür ist eine genügende Größe der einengenden Kraft, d. h. eine einengende Kraft, welche der natürlichen Tendenz der Ausweitung oder der Befreiung aus der Enge der Basis im Beginne eben das Gleichgewicht hält, so daß erst, wenn die spontan einengende Kraft erlahmt, jene reaktiveTendenz zu ihrem Rechte kommen kann. Nimmt die spontan einengende Kraft ab bzw. relativ ab, so verwandelt sich jene Form in die Form der Figur 42 und weiterhin in die der Figur 43.

Mit Rücksicht auf diese Formen ist die Bemerkung zu machen, daß bei ihnen die Ausbauchungen und Einziehungen nur relative Ausbauchungen und Einziehungen sein können. Dies besagt: sie sind in unseren Figuren nur Verlangsamungen



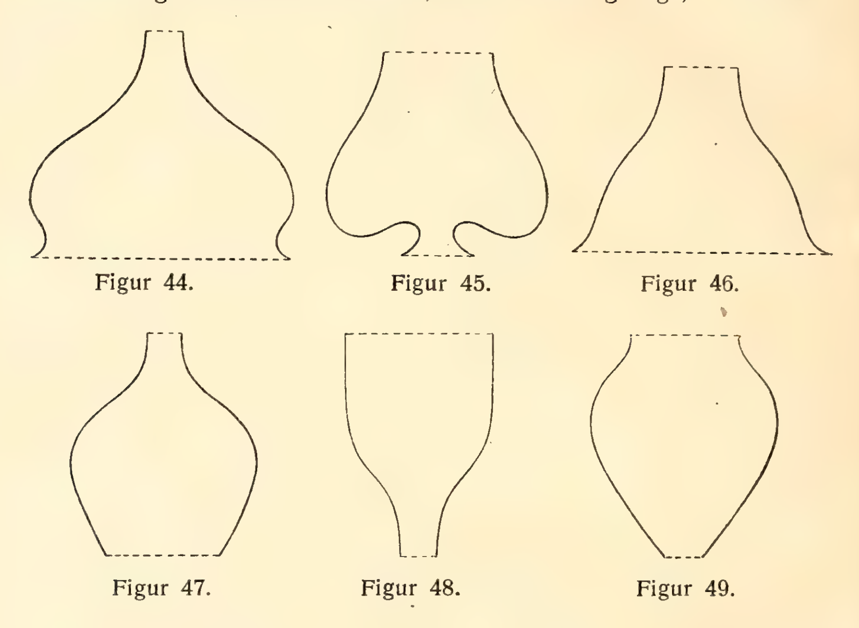
Figur 42. Figur 43.

bzw. Beschleunigungen des fortgehenden Prozesses der Ausweitung des Ganzen oder der Rückkehr des Ganzen aus der ursprünglichen Einengung in die natürliche Gleichgewichtslage.

Dies heißt etwa mit Rücksicht auf Figur 43: die Stelle der größten Enge in der unteren Einengung ist weiter als die untere Weite des Gebildes und die Stelle der größten Weite der nachfolgenden relativen Ausbauchung ist weniger weit als die obere Weite des Gebildes. Es ist wichtig dies zu bemerken wegen des Vergleiches mit Formen, die sogleich zu erwähnen sein werden. Diese Formen sind den hier besprochenen ähnlich, aber in der soeben bezeichneten Hinsicht zugleich charakteristisch davon verschieden.

Die Formen, die hier gemeint sind, ergeben sich, wenn wir zu dem, was oben über die Wirkung des verklingenden Druckes und der verklingenden Einengung bei den Formen mit unterer

Einschnürung oder Ausweitung gesagt wurde, hinzufügen, daß auch in diesen beiden Formen, ebenso wie in den Gebilden, deren Basis die natürliche horizontale Gleichgewichtslage repräsentiert, *beide* Faktoren, der im Beginne einsetzende Druck, aus dem im Fortgange des Gebildes vertikale Tätigkeit hervorgeht, und der in vertikale Tätigkeit sich lösende und dadurch verklingende Impuls der Einengung, *zusammenwirken* können. Wie dies gedacht werden kann, wurde oben gesagt, Hier be-



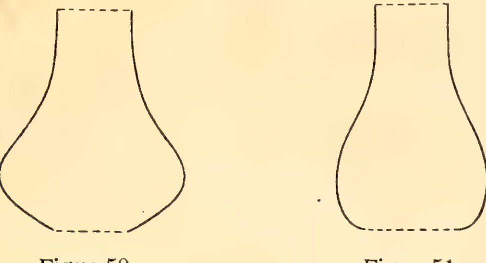
Figur 44. Figur 45. Figur 46.

Figur 47. Figur 48. Figur 49.

schränke ich mich darauf, einige Formen, die hieraus sich ergeben, zu zeigen. Ein stärkerer Impuls der Einengung, durch welchen ein schwächerer Druck, wie oben gesagt, nicht aufgehoben, sondern nur zurückgedrängt wird, in dem Sinne, daß er zur Wirkung kommt, sobald und in dem Maße, wie jener Impuls zergeht, also auch mit der Raschheit, mit der dies geschieht, ergibt Formen, wie sie die Figuren 44 und 45 zeigen. Das Übergewicht der Kraft, mit welcher der Druck einsetzt oder die eigene innere Schwere des Gebildes wirkt, ergibt Formen von der Art der Figuren 46—59. Wie die Wirkung der Einschnü-

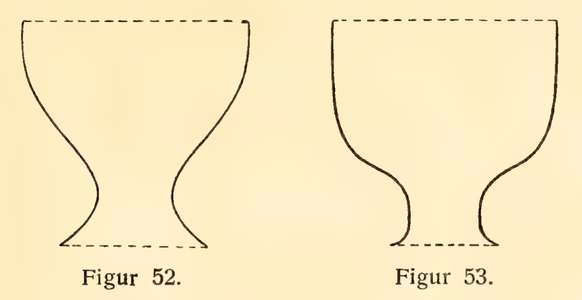
rung bzw. Ausweitung der Basis sich in diesen Formen bemerkbar macht, zeigt der Vergleich mit den Figuren 22—26. Auf den Gegensatz des Normalen, Über- und Unternormalen komme ich hier nicht zurück.

Endlich ist mit Rücksicht auf alle im vorstehenden erwähnten Formen mit verengerter oder ausgeweiteter Basis zu



Figur 50. Figur 51.

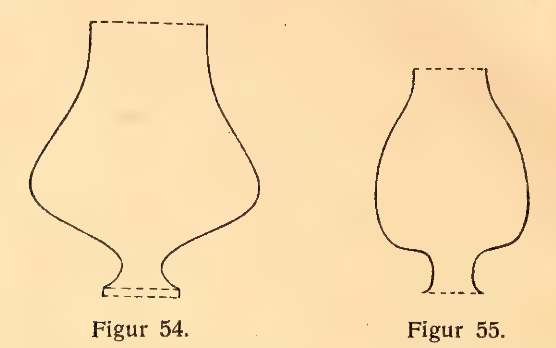
bemerken, daß bei ihnen nicht nur der Unterschied der normalen, übernormalen und unternormalen, sondern auch der Unterschied der kreisförmigen, kniebogen- und korbbogenförmigen Gebilde besteht. Die kreisförmigen Gebilde, die hier in Frage stehen, sind freilich nicht kreisförmig, d. h. ihr Profil ist nicht



Figur 52. Figur 53.

aus der Kreislinie geschnitten. Sie sind nur kreisförmig in ihrem unteren Ansatz, und auch dies nur abgesehen von der Veränderung, welche die Kreisform hier schon durch die Wechselwirkung der unteren Einschnürung oder Ausweitung einerseits und des verklingenden Druckes bzw. des verklingenden spontanen Impulses der Verengerung andererseits erfährt. Sie sind,

so können wir sagen, aus kreisförmig einsetzenden Gebilden abgeleitet. Eben deswegen aber nennen wir sie gleichfalls kreisförmig. Um den Unterschied der bezeichneten drei Möglichkeiten zu verdeutlichen, stelle ich hier drei Formen nebeneinander. Figur 50 etwa ist ein kniebogenförmiges Gebilde, d. h. bei ihm ist ein Biegungswiderstand vorausgesetzt. Figur 51 ist das entspre-



Figur 54. Figur 55.

chende korbbogenförmige Gebilde. In der Mitte endlich steht, als abgesehen von der Ausweitung der Basis „kreisförmig“, das Gebilde von Figur 16. Daneben stelle ich noch die drei Formen der Figuren 52—55.

Außerdem erleiden die hier behandelten Formen noch gewisse Modifikationen, die wir kennen lernen werden, wenn wir die Wulstform weiter verfolgen.

Verwendbarkeit der „frei aufgerichteten“ Formen.

Was die Verwendbarkeit aller der in diesem Abschnitte behandelten Formen angeht, so gilt von ihnen allen notwendig das, was von den zugrunde liegenden einfachen Formen gesagt wurde, d. h. sie sind alle ihrer Natur nach nicht Lastträger. So weit die Formen zustande kommen durch einen nach oben zu verklingenden Druck, widerstehen sie freilich demselben elastisch. Aber diesem Gedanken ist der Gedanke eines von oben her wirkenden Druckes und einer elastischen Gegenwirkung gegen einen solchen unmittelbar entgegengesetzt. Ebensowenig kann der spontan einziehende, nach oben zu verklingende Impuls

der Verengerung, obgleich es in seiner Natur liegt, eine vertikale Tätigkeit zu erzeugen, unsere Gebilde zu Lastträgern machen, da dieser Impuls ja nicht durch das Gebilde hindurch wirkt, sondern eben da, wo die Last getragen werden soll, zergeht. Im übrigen ist diese einengende Tätigkeit als *spontane* und *nicht reaktive* überhaupt keine Kraft des Widerstandes. Sie wirkt emporhebend, aber was sie emporhebt, darf nicht lasten. Es gilt in diesem Punkte dasjenige, was ehemals schon bei Gelegenheit der unternormalen Wulstform von der spontan aufrichtenden Kraft gesagt wurde.

Darnach sind die hier besprochenen Formen in keinem Falle Formen der spezifischen Steinarchitektur im oben angegebenen Sinne. Dagegen sind sie, soweit innere Schwere oder innerer Druck sie bedingt, spezifisch keramische Formen. Als solche haben sie ja keine Last zu tragen. Ein etwaiger Deckel des Gefäßes schwebt oder trägt in sich eine ausgesprochene vertikale Bewegung. Aufgesetzte vertikal aufstrebende Teile widersprechen aber unmittelbar durch diese Form des *Aufstrebens* dem Gedanken, daß sie lasten.

Gegen diese Behauptung, die Formen, die in diesem Abschnitte behandelt worden sind, seien nicht Lastträger, ist man vielleicht geneigt, den dorischen Säulenschaft anzuführen, den wir oben als Beispiel einer straffen reaktiven Einengung mit „verklingendem Druck", also mit eigener im Fortgang des Gebildes innerlich überwundener Schwere, bezeichnet haben. Indessen ist hier zu erwidern, Säulenschäfte, mit einem Kapitäl gekrönt, sind niemals Lastträger, d. h. ihre Funktion ist niemals die, eine Last aufzunehmen und ihrem Druck Widerstand zu leisten, sondern die Funktion der Säulenschäfte und insbesondere des dorischen Schaftes ist in gewissem Sinne genau die entgegengesetzte. Das Glied, das die Last aufnimmt und in sich verarbeitet, ist das *Kapitäl*. Dem dorischen *Schafte* dagegen fällt die Aufgabe zu, festzustehen und sich aufzurichten und im übrigen seine vertikale Aufwärtsbewegung in das Kapitäl hineinklingen zu lassen, damit es *dort* gegen den Druck des Architravs sich ausgleiche oder sich mit ihm ins Gleichgewicht setze. Und dem Feststehen des

Schaftes dient eben die nach dem unteren Ende zu sozusagen sich sammelnde und das Gebilde erweiternde eigene Schwere. Daß doch diese Schwere im Fortgange der Bewegung nach oben verklingt, so daß nun die in dem Gebilde vorhandene primäre, d. h. dem Gebilde ursprünglich, also vor allem, was demselben widerfährt, eigene vertikale Tätigkeit — wohl zu unterscheiden von der aus einem Verengerungsimpuls sekundärerweise stammenden vertikalen Tätigkeit — zu ihrem Rechte kommen und frei ins Kapitäl hineinströmen kann, dies sagt der obere Teil der „Entasis", in welchem zugleich die natürliche Tendenz der Rückkehr in die Gleichgewichtslage, d. h. die Tendenz aus der unteren Weite heraus, sich verwirklicht.

Hiergegen darf man nicht einwenden: der Säulenschaft sei doch tatsächlich belastet und trage die Last. Denn nicht darauf kommt es an, was tatsächlich, sondern was für unseren Eindruck hier der Fall ist. Für diesen aber konzentriert sich der Konflikt zwischen Last und gegenwirkender Kraft in dem Kapitäl. Dort wirkt die Last, und dort wird sie verarbeitet, d. h. dort wird ihre Wirkung durch die gegenwirkende vertikale Tätigkeit aufgehalten. Eben damit aber ist dem Schafte eine andere Aufgabe zugewiesen. Es ist dies die erste der Aufgaben, in welche die gesamte Aufgabe der Säule sich zerlegt. Dies aber ist die Aufgabe des schweren und festen Stehens und daraus hervorgehenden sicheren Sichaufrichtens. So gewiß es keine tragenden Säulenschäfte gibt, so gewiß gibt es tragende Kapitäle. Aber tragende Gebilde überhaupt haben, wie wir schon sahen, das entgegengesetzte Ansehen wie die Säulenschäfte. Sie enden oben breit und verengern sich nach unten zu. Ihre Grundform ist die Form der Figur 11, niemals die der Figur 10. Auch die weder nach oben verjüngte, noch nach unten zu verengerte Stütze trägt nicht, sondern dieselbe breitet sich einfach vertikal oder streckt sich zwischen oben und unten aus. Sie ist Durchgangsort für die vertikale Bewegung, kein einen Gegensatz zwischen vertikal wirkenden Kräften in sich verarbeitendes Glied. Ich denke hier beispielsweise an gewisse unverjüngte romanische Säulenschäfte.

Dreizehntes Kapitel: Weitere Modifikationen der Wulstform.

Wulst mit eingeschnürter und ausgeweiteter Basis.

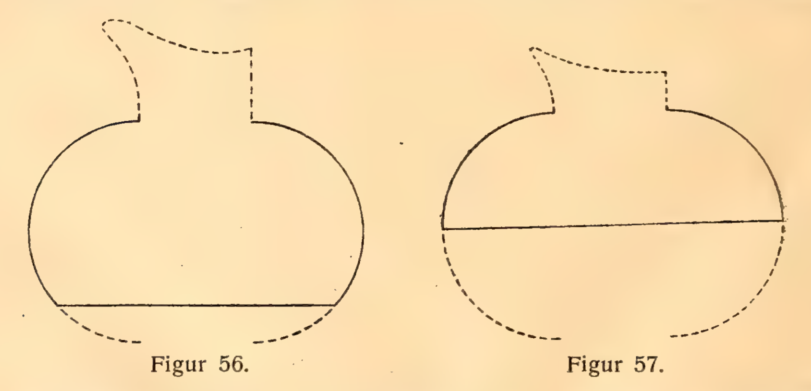
Kehren wir jetzt zurück zum Wulste. Auch in ihm können die Bedingungen wirken, die wir soeben in den frei sich aufrichtenden Gebilden wirken sahen. Bisher war nur an den symmetrischen Wulst gedacht. In ihm repräsentiert die Basis die natürliche horizontale Gleichgewichtslage. Diese wird durch den Druck aufgehoben und stellt sich wieder her. Aber neben dieser Möglichkeit stehen nun die anderen, daß die Basis des Wulstes verengert und daß sie erweitert sei. In diesem Falle kommt auch in den Wulst das Motiv der reaktiven Einengung bzw. der reaktiven Ausbauchung hinein. Achten wir zuerst auf die zweite Möglichkeit, nehmen wir also an, die Basis eines Wulstes sei gedehnt. Dann tritt zur Ausweitung, welche der Druck bewirkt, eine entgegengesetzt wirkende, aber reaktive Tendenz, nämlich die Tendenz der Rückkehr in die natürliche Enge, hinzu. Und hieraus ergeben sich mancherlei, nicht mehr symmetrische, sondern asymmetrische Wulstformen.

Zwei Gruppen aber sind hier zu unterscheiden. Die Form der ersten Gruppe ergibt sich aus folgender Überlegung. Denken wir uns in einem symmetrischen Wulste ein oberes Stück durch einen horizontalen Schnitt losgetrennt. Dann hat dieser losgetrennte obere Teil an seinem unteren Ende eine bestimmte Weite, welche über die, wie überall, durch die obere Weite angezeigte horizontale Gleichgewichtslage des Gebildes hinausgeht. Diese Weite nun ist in dem *ganzen* Wulste, der durch die Schnittlinie in ein oberes und unteres Stück geteilt ist, durch die Wirkung des *Druckes* entstanden. Wie dieselbe nun aber auch entstanden sein mag, in jedem Falle *hat* der Wulst an dieser Stelle die bestimmte Weite. Und der Druck wirkt von dieser Stelle an so, wie es seine Größe und die Weite dieser Stelle ihm vorschreiben, völlig unabhängig von der *Vorgeschichte* dieser Weite.

Und nun denken wir diese Stelle als *Anfangspunkt* der Wirkung des Druckes, denken uns aber diesen Druck ebenso

groß wie er an jener Stelle des symmetrischen Wulstes ist. Dann ist die Wirkung des Druckes, obgleich nun jene vorangehende Wirkung desselben, ich meine die Wirkung, die derselbe in jenem symmetrischen Wulste an den dieser Stelle vorangehenden Stellen übte, wegfällt, doch genau die gleiche, wie sie in jenem symmetrischen Wulste ist. Es wird in der Tat an der Wirkung, welche der Druck von der Schnittlinie an nach oben übt, dadurch nichts geändert, daß wir die Weite, die der Wulst bei der Schnittlinie besitzt, als einfach vorhanden denken und die vorangehende Bewegung, durch welche dieselbe im symmetrischen Wulste entstanden ist, wegdenken. Dies heißt aber mit anderen Worten: Denken wir uns beim Beginne eines Wulstes eine anfängliche Ausweitung gegeben und denken diese Ausweitung gleich derjenigen, welche ein symmetrischer Wulst, also ein Wulst ohne diese Ausweitung, unter im übrigen völlig gleichen Bedingungen an irgendeiner Stelle gewinnen würde, dann deckt sich jener unten ausgeweitete Wulst mit dem Stück des symmetrischen Wulstes, das übrig bleibt, wenn wir den unterhalb dieser Stelle befindlichen Teil desselben wegdenken oder in Gedanken wegschneiden.

Und dies heißt zugleich umgekehrt: jeder obere Teil eines durch einen horizontalen Schnitt geteilten Wulstes ist wiederum

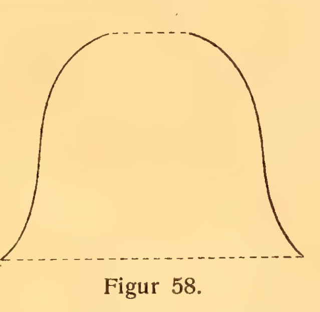


Figur 56. Figur 57.

eine mögliche Wulstform; der Wulst ist nur dann eben ein solcher, der in seiner Besonderheit durch eine Ausweitung seiner Basis bedingt erscheint. Wir könnten diese Wulstform aus dem an-

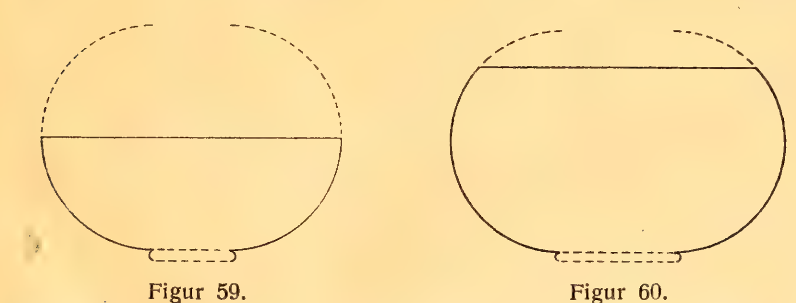
gegebenen Grunde einfach als die Form des unten um ein Stück verkürzten symmetrischen Wulstes bezeichnen. S. etwa Figur 56 und 57.

Neben dieser Möglichkeit steht aber die andere: Die untere Ausweitung eines Wulstes mit erweiterter Basis sei größer als die größte Weite, welche der entsprechende, d. h. im übrigen den gleichen Bedingungen unterliegende symmetrische Wulst unter dem Einfluß des in ihm wirkenden Druckes an irgendeiner Stelle seines Verlaufes erreichen würde. Dann wirkt notwendig in der Wulstform die Tendenz der Rückkehr in die Gleichgewichtslage, wie sie in der Grundform II gegeben ist, in sichtbarer Weise. Die Wulstform gewinnt dann etwa die Form der Figur 58, d. h. es entsteht der glockenförmige Wulst mit unterem Anlaufe. Man beachte, daß hierbei die Ausbauchung, die im Unterschiede vom symmetrischen Wulste nicht in der Mitte liegt, sondern nach oben verschoben ist, keine Weite haben kann, die über die untere Weite hinausgeht.



Figur 58.

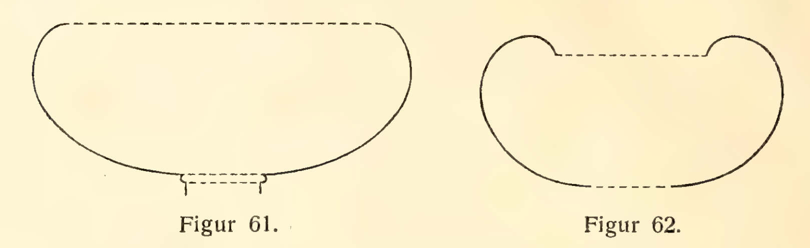
Neben diesen Wulstformen steht dann weiterhin die Wulstform mit unterer Einschnürung. Hierbei wird die auseinandertreibende Wirkung des Wulstes verstärkt durch die natürliche Tendenz des Gebildes aus der unteren Enge herauszutreten und seine natürliche Gleichgewichtslage zu gewinnen. Die Form ist etwa die von Figur 59 und 60 oder 61 und 62.



Figur 59. Figur 60.

Auch hierbei aber sind wiederum zwei Möglichkeiten zu unterscheiden.

Gesetzt, ich schneide von einem symmetrischen Wulste, d. h. einem Wulste, der auch an seinem unteren Ende die Gleichgewichtslage repräsentiert, durch einen Schnitt parallel zur Basis — nicht wie vorhin ein unteres, sondern ein oberes Stück weg. Dann ist am oberen Ende des übrigbleibenden unteren



Figur 61. Figur 62.

Teiles des symmetrischen Wulstes die horizontale Gleichgewichtslage dieses Gebildes noch nicht erreicht. Ich kann aber die hier erreichte Weite immerhin als die horizontale Gleichgewichtslage eines wulstartigen Gebildes betrachten. Es erscheint dann nur die untere Weite dieses Gebildes oder die Basis desselben im Lichte einer Einschnürung, aus welcher das Gebilde einerseits vermöge der Tendenz der Wiederherstellung der Gleichgewichtslage, andererseits veranlaßt durch den Druck, der auf dem Wulste lastet, heraustritt, um nach oben zu in die Gleichgewichtslage zurückzukehren.

Damit ist zugleich die Form dieses Wulstes bezeichnet. Sie ist die Form eines symmetrischen Wulstes, wenn ich von diesem durch einen horizontalen Schnitt ein oberes Stück abschneide. Wie man sieht, ist die so entstehende Wulstform die auf den Kopf gestellte Wulstform der Figur 56.

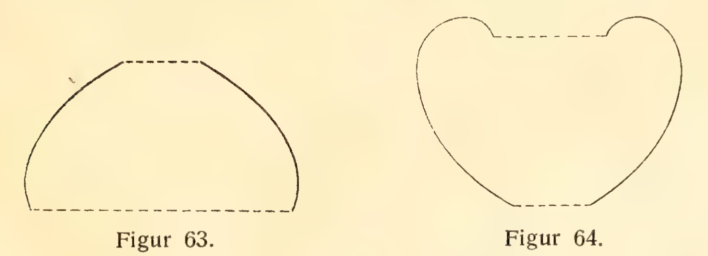
Auch hier aber dürfen wir wiederum umkehrend sagen, jedes durch einen Schnitt parallel zur Basis abgeschnittene untere Stück eines symmetrischen Wulstes ist wiederum eine mögliche Wulstform, nur eine solche, die dadurch charakterisiert ist, daß dabei eine untere Einschnürung vorliegt. Schließlich sieht man aber leicht, daß wir den Wegfall eines unteren Teiles mit dem Wegfall des oberen Teiles eines symmetrischen

Wulstes kombinieren können und daß hieraus wiederum mögliche Wulstformen entstehen. So dürfen wir schließlich sagen: Jedes durch horizontale Schnitte abgeschnittene oder herausgeschnittene Stück eines Wulstes ist selbst wiederum ein in sich fertiger Wulst.

Nicht jede Einschnürung kann nun aber gedacht werden als die natürliche Gleichgewichtslage eines oben verkürzten symmetrischen Wulstes. Die Einschnürung unterliegt ja keiner Grenze; sie kann schließlich die Basis eines Gebildes auf 0 reduzieren. Unter der Voraussetzung nun, daß die Einschnürung eine über die oben bezeichnete Grenze hinausgehende Größe hat, ergeben sich neue Formen. Was sie auszeichnet, muß dies sein, daß das Gebilde am unteren Ende im Vergleich zum oberen gestreckt ist. Derart sind die Formen von Figur 61 und 62. Wie man leicht sieht, können auch diese Formen normal, übernormal und unternormal sein. Wiederum macht die übernormale den Eindruck der Weichheit, Trägheit, Passivität, die unternormale den der Straffheit und Aktivität.

Wulst mit verklingendem Druck und verklingender Einengung.

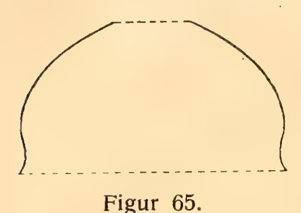
Nun nehmen wir aber weiter zu den hier gemachten Voraussetzungen die Motive des verklingenden inneren Druckes bzw. des spontanen, auf Einengung und damit zugleich auf



Figur 63. Figur 64.

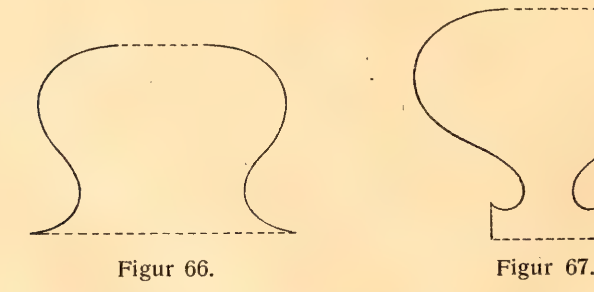
Steigerung der vertikalen Tätigkeit zielenden, aber wiederum verklingenden Impulses hinzu. In jenem ersteren Falle gewinnt der Wulst mit unterer Ausweitung oder der Wulst mit reaktiver Einziehungstendenz etwa die Form der Figuren 63, 64 und 65.

Eine Abart der ersten dieser beiden Formen ergibt sich, wenn der nach oben zu verklingende innere Druck zusammen mit dem von oben her wirkenden Druck, welcher die Wulstform erzeugt, der reaktiven Einengungstendenz das Gleichgewicht hält. Daraus gewinnt das Profil im Beginne die Form des vertikalen Anstieges. Es muß aber überhaupt das Gegeneinanderwirken der verschiedenen Kräfte beim Beginne des Wulstes, insbesondere das Gegeneinander des auf untere Auswärtskrümmung zielenden verklingenden Druckes und der auf untere Einwärtskrümmung zielenden reaktiven Tendenz dem Profil bald mehr, bald minder an seinem unteren Ende eine gestreckte und eventuell nach außen geschweifte Form verleihen. Vor allem aber ist die Verschiebung der Mitte der Ausbauchung nach unten für alle diese Formen charakteristisch.



Figur 65.

Ersetzen wir andererseits den verklingenden Druck durch eine verklingende Einengung, so wird durch die Tendenz der Befreiung aus der unteren Weite die Wirkung der verklingenden einengenden Tätigkeit gesteigert, so wie umgekehrt oben die Wirkung des inneren Druckes dadurch gemindert wurde. Es entsteht demgemäß etwa aus der Form der Figur 65 die

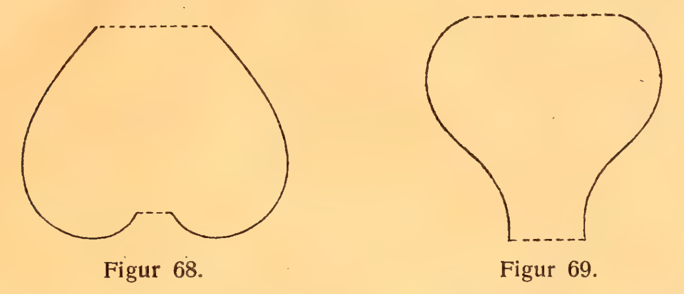


Figur 66. Figur 67.

Form der Figur 66, aus der Form der Figur 64 die Form der Figur 67. In jedem dieser beiden Fälle wirkt die Ausweitung der Basis auf das untere Ende der Profillinie streckend und verschiebt damit zugleich die Ausbauchung nach oben.

Im zweiten Falle steigert sich zugleich der Gegensatz zwischen einer unteren absoluten Verengerung und der oberen, ebenso absoluten Ausbauchung.

Denken wir uns jetzt endlich im Gegensatz zu der soeben gemachten Annahme die Basis des Gebildes verengert. Dann



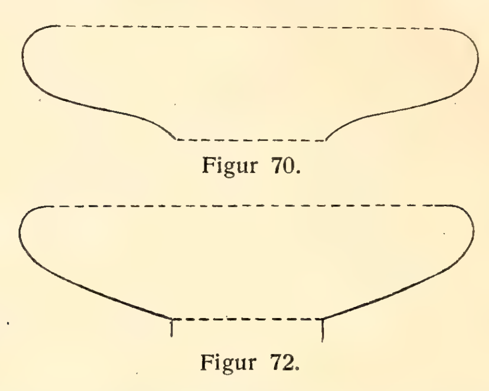
Figur 68. Figur 69.

steigert die Tendenz der Befreiung aus dieser Enge die Wirkung des nach oben verklingenden Druckes, wirkt dagegen der verklingenden Einengungstätigkeit entgegen. Aus Figur 64 wird jetzt etwa die Figur 68, aus Figur 67 die Figur 69. Letztere verwandelt sich, wenn die Ausdehnung der Basis auf 0 reduziert wird, in die umgekehrte Zwiebel- oder Blattform.

Besondere Formen. Das dorische Kapitäl.

Unter den in diesen Zusammenhang gehörigen Formen sind aber einige ihrer architektonischen Bedeutung wegen besonders hervorzuheben. Steigert sich die nach oben verklingende zusammenfassende oder einengende und damit zugleich vertikal streckende Tätigkeit und wird zugleich durch starken, von oben kommenden Druck die Höhe des Wulstes vermindert, so wird die Form der Figur 70, eine geläufige Gefäßform, zur Form des dorischen Echinus, den die Figur 71 andeutet. Es ist damit deutlich, was dieser sagt, und zugleich ist deutlich, wieso er es sagen kann. Betrachten wir den Schaft der dorischen Säule jetzt nicht mehr, wie oben, an sich, sondern als Teil des ganzen im Vergleich mit ihm in die Breite gehenden Baues. Dann erscheint er in neuem Lichte. Es ist jetzt im Schafte „primär“ eine horizontal einengende oder zusammenfassende und daraus

quellende „konzentrierte“, also gesteigerte vertikale Tätigkeit. Und auf diesen Schaft nun setzt sich der Echinus nicht auf, sondern er setzt ihn, obzwar als selbständiges Gebilde fort. Der Hals des Echinus zunächst ist seiner Form nach eine Fortsetzung des Schaftes und gehört doch als Hals zum Echinus. Durch ihn geht aber die konzentrierte oder in sich zusammen-



Figur 70.

Figur 72.

gefaßte vertikale Tätigkeit, oder geht jene im Schaft wirkende Tätigkeit der Einengung und daraus quellenden vertikalen Aufrichtung oder Streckung in den Echinus hinein und behauptet sich da zunächst als diese einengende und streckende Tätigkeit gegenüber der im Echinus an sich liegenden Tendenz, aus seiner starken unteren Einschnürung heraus, — welche Einschnürung selbst noch jener einengenden Tätigkeit ihr Dasein verdankt — sich auszuweiten, und behauptet sich zugleich gegen die auseinandertreibende Wirkung der von oben her auf den Echinus wirkenden Last. Aus dem Gegeneinanderwirken jener Tätigkeit und dieser Tendenzen ergibt sich die schräge und annähernd gerade Anfangslinie des Echinusprofils. Diese zeigt uns so deutlich als möglich die Spannung zwischen jenen mächtig wirkenden Kräften, Die vom Schafte her in den Echinus hineinströmende einengende und daraus quellende konzentrierte vertikale Tätigkeit verklingt aber im Echinus. Der Echinus tritt also aus der Konzentration stetig heraus, geht auseinander in die Breite, während zugleich seine Bewegung nach oben zergeht. Das Gebilde, das in seinem unteren Ende vermöge jener in dasselbe hinein-

klingenden horizontalen Einengung oder Zusammenfassung und daraus entspringenden konzentrierten vertikalen Tätigkeit den Charakter der angespannten Tendenz des vertikalen aus sich Herausgehens hatte, geht stetig über in ein relativ sich in sich behauptendes Gebilde, in ein solches, in welchem die auseinandertreibende Kraft des Druckes aufgehalten wird durch die elastische Gegentendenz oder Tendenz der Wiedererlangung der durch den Druck aufgehobenen Form, d. h. relativen Enge und Höhe. Diese elastische Gegentendenz ist wie jede reaktive Kraft eine Kraft nicht des aus sich Herausgehens, sondern des Sichbehauptens in sich selbst. Jene verklingende anfängliche Einengung und vertikale Tätigkeit dagegen ist eine spontane und eine nach oben streckende, also die Last emporhebende Kraft. Indem aber diese letztere verklingt, kommt das Emporheben oder das Sichstrecken gegen die Last zur Ruhe. Das Gebilde wird zum rein aufnehmenden, also nachgebenden und im Nachgeben elastisch widerstehenden Gebilde.

Es braucht nicht darauf hingewiesen zu werden, wie sinnvoll und natürlich diese „innere Geschichte" des Echinus und ihm verwandter Kapitälformen ist, insbesondere jenes Übergehen des Emporhebens in das nachgebende elastische Verharren. Zugleich ist deutlich, was dies für den Schaft bedeutet. Ich denke hier an die Tatsache, auf die vorhin schon aufmerksam gemacht wurde, nämlich, daß der Schaft keine Last zu verarbeiten, sondern nur festzustehen und aus dem festen Stehen heraus sich emporzuheben braucht. Wie gesagt, seine vertikale Tätigkeit geht als reine vertikale Tätigkeit durch den Hals in den Echinus hinein, um dort erst gegen den Druck sich auszugleichen. Diese Ausgleichung nun, oder die innere Verarbeitung des Druckes, geschieht insbesondere im oberen Teile des Echinus. Da speziell sehen wir das Nachgeben und das kraftvoll widerstandsfähige Verharren. Dies aber wird zum Verharren in solcher Höhe, weil es hervorgeht aus der streckenden und emporhebenden Tätigkeit. Ich sage: das Verharren geht aus der emporhebenden Tätigkeit hervor. Nicht so verhält sich in der Tat die Sache, daß auf das Emporheben das Verharren nur einfach folgte, daß also das Verharren in der Höhe statt-

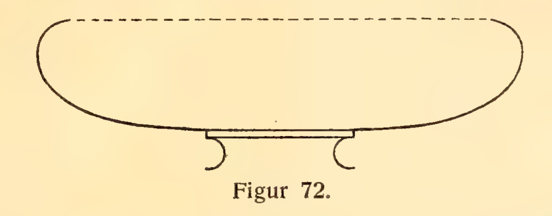
fände, nachdem eine streckende Tätigkeit vorangegangen ist. Sondern, indem das Emporheben oder Sichstrecken in den Echinus hineinklingt, geht dasselbe mit eigener innerer Notwendigkeit in das Verharren in der Höhe stetig über. Beides ist Eines, d. h. das Kapitäl selbst streckt sich empor, „um" in der dadurch gewonnenen Höhenlage ruhig und sicher zu verharren. Der verharrende Teil des Kapitäls wird nicht emporgehoben, sondern, da er mit dem emporgehobenen Teile Eines ist, so hebt er sich zum Zwecke des Verharrens in der Höhenlage selbst empor.

Diese innere Geschichte des dorischen Echinus, diese innere Wesenheit, dies innere Leben desselben, kann schließlich auch noch in umgekehrter Richtung, d. h. von oben nach unten betrachtet werden. Der Echinus nimmt dann zunächst die Last auf, und wird von ihr ausgebaucht und herabgedrückt. Dadurch aber wird in ihm die elastische Gegenwirkung geweckt, die ihm die Fähigkeit des Verharrens verleiht. Und daraus nun oder aus der Spannung zwischen dem Drange des Nachgebens und dem dagegen geübten elastischen Widerstand erwächst eine konzentrierte vertikale Bewegung, die aber jetzt, wo wir das Gebilde in der Richtung von oben nach unten betrachten, als Bewegung von oben nach unten erscheint. Diese Bewegung ist, nachdem sie der Wirkung des Druckes ganz und gar Herr geworden ist, im Halse zur reinen, zugleich konzentrierten vertikalen Abwärtsbewegung geworden. Und als solche nun geht sie in den Schaft hinein und durch den Schaft hindurch nach dem Boden zu. Indem sie aber dies tut und in dem Maße, wie sie dem Boden sich nähert, tritt sie nun wiederum aus der Konzentriertheit und Raschheit ihrer Bewegung mehr und mehr heraus und gleitet von neuem in ein ruhig widerstehendes Verharren über, nämlich das feste und schwere Verharren auf dem Boden, auf welchem der Schaft aufsteht.

Kehren wir aber wiederum zurück zu jener ersten Betrachtungsweise, welche die zunächst natürliche ist. Dann leuchtet ein: die beiden Momente im Echinus, das Emporheben durch eine konzentrierte vertikale Tätigkeit einerseits und das widerstandskräftige reaktive Verharren andererseits könnten recht wohl auch von-

einander geschieden werden. Dies ist ja in der Tat schon relativ der Fall bei der Form der Figur 70 und in gewissem Sinne auch bei Figur 17. Schon hier sehen wir erst die konzentrierte vertikale Tätigkeit und dann das Verharren. Wir sehen also beides in gewisser Weise gesondert. Diese Sonderung ist aber hier nicht eine solche in relativ selbständigen Gliedern. Was wir sehen, ist vielmehr das ineinander Übergleiten der beiden Momente.

Aber auch die Sonderung in selbständigen Gliedern ist möglich. Und wir begegnen derselben in einer Form, die wohl auch als Form des dorischen Echinus bezeichnet wird, nämlich in der Form der Figur 72. Hier sehen wir am unteren Ende



Figur 72.

nicht bloß eine Fortsetzung der konzentrierten vertikalen Tätigkeit des Schaftes, sondern eine selbständige Hohlkehle. Diese repräsentiert eine eigene, selbständig einsetzende „Einziehung", ein Motiv, das uns später noch besonders beschäftigen wird. Durch diese löst sich der nachfolgende ausgebauchte Teil vom Schafte. Es geschieht an dieser Stelle ein selbständiger Akt des Sichlosringens vom Schaft und des Emporhebens. Und nun folgt, wiederum als selbständiger Teil, die Ausbauchung, in welcher das Nachgeben und Verharren gegen die Last zur selbständigen Ausprägung gelangt. Damit ist in eindringlichster Weise der Schaft entlastet, d. h. von der Aufgabe, die Last in sich zu verarbeiten, befreit. Es ist insbesondere die Aufgabe des Aufnehmens der Last und des nachgebenden Standhaltens gegen dieselbe in ausgesprochener Weise dem oberen Teile des Kapitäls für sich allein zugewiesen. Diese deutlichere Differenzierung ergibt einen höheren Grad der Lebendigkeit oder Beweglichkeit, ein „Mehr" von deutlicher Veranschaulichung des Wechselspieles der Kräfte.

Aber es geht damit die Straffheit und die Gedrungenheit des dorischen Echinus, von dem vorhin die Rede war, verloren. Der obere Teil des Echinus scheint nun nicht mehr zugleich aktiv aus sich herausgehend, sondern nur noch im Nachgeben elastisch verharrend. Dieser obere Teil gewinnt zugleich mit seiner gerundeteren Form im Vergleiche mit der Straffheit und Gedrungenheit der vorhin besprochenen Form eine Art von Charakter der Weichheit.

Die hier erwähnte Form des dorischen Echinus ist wohl zu unterscheiden von der Form der Figur 70, in welcher beim Beginne des Profils die schräge gerade Linie ersetzt ist durch die gebogene, d. h. erst relativ nach einwärts gehende und dann nach außen umbiegende. Von dieser letzteren Form unterscheidet sich aber die Form des „normalen" dorischen Echinus, wie ihn Figur 71 zeigt, lediglich dadurch, daß in dieser die Spannung zwischen der Gewalt des Druckes einerseits und den gegenwirkenden Tätigkeiten, d. h. der in das Gebilde hineinklingenden und in ihm verklingenden zusammengefaßten oder zusammenfassenden vertikalen Tätigkeit, und die durch den Druck bedingte Tendenz der Ausweitung andererseits, eine größere ist. Denken wir uns in dem Gebilde der Figur 70 den Druck und zugleich auch die in das Gebilde hineinströmende Tätigkeit der horizontalen Einengung und vertikalen Streckung gesteigert, so ergibt sich die „normale" Form des dorischen Echinus, d. h. die von Figur 71, von selbst.

Endlich kann aber auch die konzentrierte vertikale Tätigkeit eines Schaftes unverändert und nur mit leichter Unterbrechung in den Hals seines Kapitäls hineinströmen und darauf, aber wiederum völlig selbständig, ohne das Zwischenglied der Hohlkehle, ein dem Druck nur elastisch widerstehendes Kapitäl sich aufsetzen. Damit dieses doch nicht einfach auf dem vertikal aufstrebenden Hals aufliegt oder auf ihn sich aufsetzt, wird sich in solchem Falle an der Stelle des Zusammentreffens ein anders geartetes, nämlich im eigentlichen Sinne vermittelndes Glied einfügen. Als vermittelndes schließt dasselbe beides, das zu vermitteln ist, zur Einheit zusammen. Er übernimmt damit im kleinen eben die Funktion, welche die „normale" Echinusform

im großen hat. Kein Wunder, wenn es auch die Form dieses Echinus im kleinen wiederholt.

Natürlich denke ich hier an das ionische Volutenkapitäl mit seinem vertikal geradlinig aufgerichteten Hals und dem Stab, der von diesem zur Volute überleitet. Diese letztere ist ihrer Natur nach nicht aktiv. Sie hält nicht empor, sondern verharrt und widersteht vermöge der in ihr liegenden elastischen Widerstandskraft.

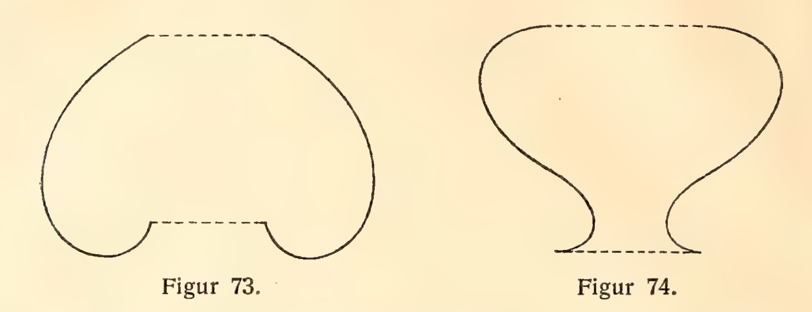
Im vorstehenden bin ich auf die „innere Geschichte" des dorischen Kapitäls etwas genauer eingegangen. Damit wollte ich an einem Beispiel zu verstehen geben, daß es nicht genüge, wenn man solche Formen nur äußerlich beschreibt. Auch nicht, wenn man die zeitliche Folge solcher Formen oder ihrer Modifikationen angibt. Sondern zum Wissen von der äußeren Form muß das Verständnis der inneren Wesenheit hinzutreten; zur bloßen äußeren Morphologie die Physiologie, und zur Aufzählung der aufeinanderfolgenden Modifikationen einer und derselben Grundform das Verständnis für die innere Entwicklungsgeschichte, die eine biologische ist, d. h. ein Verständnis für die innere Gesetzmäßigkeit der Entwicklung des in der Form liegenden Lebens. Die Kunstwissenschaft wird aufhören, bloße Gelehrsamkeit zu sein und Kunstwissenschaft werden, wenn sie diese Aufgabe in Angriff nimmt.

Ergänzendes zum Wulst mit verklingendem Druck und verklingender Verengerung.

Das im vorstehenden Gesagte führt uns aber endlich auch noch zu einer Ergänzung des oben über den Wulst Gesagten. Ich habe oben sofort angenommen, daß der Wulst mit verklingendem Druck und ebenso der mit verklingender Einengung ein in seiner Basis eingeschnürter oder ausgeweiteter sei. Nun diese Voraussetzung ist nicht erforderlich. Sondern es kann ebenso der symmetrische Wulst in Überwindung eines im Beginne einsetzenden Druckes und andererseits durch einen im Beginne einsetzenden und weiterhin in vertikaler Bewegung sich lösenden Einengungsimpuls sein Dasein gewinnen und dem-

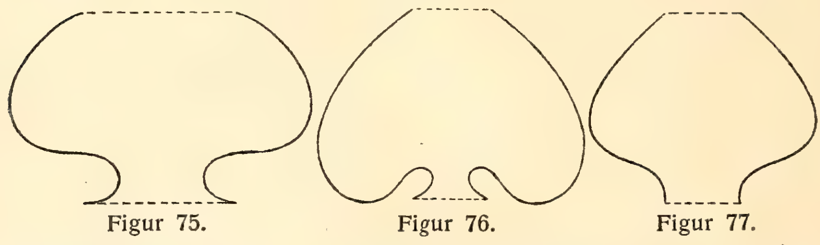
23*

gemäß in seiner Form mitbestimmt sein. Daraus ergeben sich Formen, wie sie die Figur 73, andererseits die Figur 74 zeigen.



Figur 73. Figur 74.

Weiterhin können auch beim Wulst, mag nun derselbe ein symmetrischer oder ein solcher mit eingeschnürter oder ausgeweiteter Basis sein, die beiden Motive, der im Beginne einsetzende Druck und die im Beginne geschehende Einengung,



Figur 75. Figur 76. Figur 77.

sich kombinieren. Die Bedingungen hierfür und die dabei zu beachtenden Besonderheiten sind dieselben wie sie oben S. 337ff. angedeutet wurden. Die hier in Betracht kommenden Formen sind solche, wie sie die Figuren 75, 76 und 77 zeigen.

Schließlich noch ein allgemeines Wort über den Charakter aller der Formen, die im vorstehenden behandelt wurden. Ich wiederhole zunächst, was oben bei den analogen frei aufgerichteten Formen gesagt wurde: Alle Formen mit verklingendem Druck sind in sich beruhende, sich setzende, weil ihrer Schwere nachgebende; sie sind nicht spontan aus sich herausgehende und

nach oben wirkende, auch nicht elastisch widerstehende. Sie sind in einem besonderen Sinne des Wortes „passive“ Formen. Sie repräsentieren in dem, was ihr spezifisches Charakteristikum ausmacht, das einfache Dasein und ruhige Insichverharren an ihrer Stelle.

Die Formen mit verklingender Einziehung dagegen sind spontan sich hebende und emporhebende, aber leicht emporhebende Formen. D. h. wie jene, so sind auch diese Formen nicht Formen des sicheren Widerstandes gegen einen von oben kommenden Druck.

Sind aber diese Formen Wulstformen, so ändert sich ihre innere Wesenheit. Sie haben dann zunächst als Wulstformen diesen letzteren Charakter. D. h. sie sind Träger, nämlich nachgebende und elastisch widerstehende Träger, also Träger in dem Sinne, in dem das Wort oben genauer bestimmt wurde. Im übrigen muß hier wiederum zwischen den Formen mit verklingendem Druck und denen mit verklingender Einziehung unterschieden werden. Bei jenen tritt zum Charakter des Trägers jenes Moment des in sich Beruhens, des einfach ruhigen Daseins an seiner Stelle, des Sichsetzens. Das Gebilde überläßt sich zunächst, um den Druck unbekümmert, seiner eigenen Schwere, um erst sicher da zu sein, wo es ist, und erst, nachdem es so sein sicheres Dasein in sich selbst gewonnen hat, oder erst aus dieser „Passivität“ heraus die Wirkung des Druckes zu erfahren und aus dem Nachgeben heraus zur elastischen Gegenwirkung überzugehen. Damit bekommt die Funktion des Tragens einen Charakter des Unbekümmerten, Nachlässigen, Sorglosen, Behaglichen. Ebenso verbindet sich in der Wulstform mit verklingender Einengung mit dem Wulstcharakter der Charakter dieser Einengung. Beides zusammen ergibt einen Charakter des leichteren oder gedrungeneren, spielenderen oder entschlosseneren, in jedem Falle des aktiven Sichaufrichtens, des tätigen Aussichherausgehens, um nun in solchem Sichaufrichten und Aussichherausgehen die Last in sich aufzunehmen, ihr nachzugeben und elastisch zu widerstehen.

Ein Beispiel des besonders entschlossenen und gedrungenen Tragens bietet die obenerwähnte Echinusform.

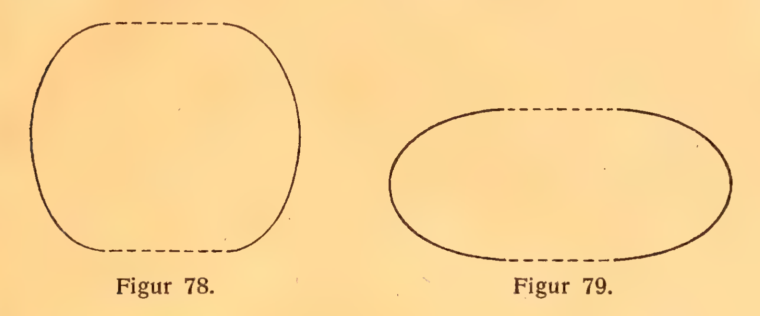
Auch hiermit sind nun noch nicht alle möglichen Modifikationen der Wulstform bezeichnet. Freilich alle diejenigen, die aus den Kräften sich ergeben, die in der Wulstform selbst wirken und in ihrer Gestaltung mitwirken. Aber Wulstformen pflegen, wie einzelne Formen überhaupt, in einem Formenzusammenhang aufzutreten, richtiger in einem Lebenszusammenhange, zu dessen Veranschaulichung die Formen zusammenwirken. Und in diesem Zusammenhang als Ganzem kann nun eine Bewegung liegen, welche die in sie eingefügten und bereits in sich selbst fertigen Formen mit erfaßt und modifiziert. Auf solchem Wege entstehen die elliptischen Formen. Keine Ellipse kann entstehen durch bloße gesetzmäßige Betätigung der in ihr selbst wirkenden Kräfte. Aber nehmen wir nun an, ein Kreis, der allerdings in solcher Weise entstehen kann, finde sich in einem Ganzen. Und in diesem, als Ganzem, wirke in einer bestimmten Richtung eine streckende Kraft. Dann wird der fertige Kreis davon mitgerissen und in Mitleidenschaft gezogen. Und indem das Ganze gedehnt oder gestreckt wird, nimmt der Kreis daran teil. Und nun wird er zur Ellipse.

Und so nun können auch insbesondere alle Wulstformen, deren Profile ja alle modifizierte Kreislinien sind, eingefügt sein in eine dehnende Bewegung. Dann entstehen die elliptischen Wulstformen. Dabei sind unter diesen nicht nur solche verstanden, deren Profillinie unmittelbar als Teil einer Ellipse erscheint, sondern auch solche Formen, die, weil sie statt der Kreisform eine Modifikation der Kreisform zur Grundlage haben, also als Streckung dieser modifizierten Kreisform sich darstellen, auch eine entsprechend modifizierte elliptische Form zeigen.

Damit aber haben wir wiederum eine neue Einteilung der Wulstformen gewonnen. Auch diese ist wiederum eine Dreiteilung. Wulstformen sind entweder ihrer Grundform nach einfach kreisförmig oder sie sind vertikal oder horizontal elliptisch. Denken wir die Kräfte oder Bedingungen, welche die Kreisform modifizieren, hinweg, gehen also von der reinen Kreisform aus, dann treten neben die Formen der Figur 1 die Formen der Figuren 78 und 79, in welchen jedesmal der Halb-

kreis durch eine halbe, das eine Mal stehende, das andere Mal liegende Ellipse ersetzt ist.

Aber auch den Modifikationen jener Kreisform, durch den Hinzutritt etwa der ausgeweiteten oder verengerten Basis, der Biegungsfestigkeit, des nach oben verklingenden Druckes oder



Figur 78. Figur 79.

des ebenso verklingenden einengenden und vertikal streckenden Impulses usw., stehen entsprechende Modifikationen dieser elliptischen Formen zur Seite.

Hier rede ich wiederum speziell von Wulstformen. Aber auch für die vorhin betrachteten, keiner Last entspringenden, sondern „frei sich aufrichtenden" Formen bestehen die drei hier unterschiedenen Möglichkeiten. Auch sie können kreisförmig, stehend oder liegend elliptisch sein.

Vierzehntes Kapitel: Die Einziehung.

Die Einziehung überhaupt.

Zwei Möglichkeiten der Verengerung haben wir im Bisherigen kennen gelernt: die reaktive Verengerung und diejenige, die durch einen verklingenden einengenden und damit zugleich vertikal streckenden spontanen Impuls geschieht. Diese beiden haben ihr Gegenbild in der reaktiven Ausweitung und derjenigen Ausweitung, die durch einen inneren, nach oben zu verklingenden Druck geschieht.

Aber auch dem spontanen, auf das ganze Gebilde wirkenden Druck, der den Wulst zustandekommen läßt, steht nun

eine gleichartige „einziehende“ Kraft gegenüber. Und der Gedanke einer solchen ergibt sich von selbst aus dem inneren Wesen der Wulstform. Er ergibt sich daraus wiederum als das notwendige „Gegenbild“. In der Wulstform steht dem Druck eine elastische Gegentendenz gegenüber. Diese ist zunächst reaktive Tendenz der Zusammenfassung von außen nach innen. Aber wir können nun wiederum diese Tendenz für sich betrachten. Dann entsteht uns der Gedanke einer Kraft oder einer Tätigkeit, die genau entgegengesetzt wirkt, wie der Druck, d. h. die spontan auf Einengung abzielt. Diese Kraft oder diese Tätigkeit nun bezeichnen wir als spontane Tätigkeit der Einziehung.

Aus ihrer Wirkung aber entstehen die den Wulstformen entgegengesetzten Formen der „Einziehung“. Wie man sieht, ist hier das Wort Einziehung in einem ganz bestimmten Sinne genommen. Und dieser Sinn ist wohl festzuhalten. Die „Einziehung“, von der hier die Rede ist, ist zunächst wohl zu unterscheiden von jener reaktiven Verengerung, die sich ergibt aus der Tendenz der Rückkehr des in seiner Basis ausgeweiteten Gebildes in die natürliche horizontale Gleichgewichtslage. Dazu verhält sich die Einziehung, von der wir hier reden, die Einziehung ohne Zusatz, genau so, wie sich der Wulst oder die ihn charakterisierende Ausweitung verhält zur reaktiven Ausweitung, die auf der Tendenz eines Gebildes beruht aus einer unteren Einschnürung in die natürliche Weite zurückzukehren. Oder: die spontane Tätigkeit der Einziehung, von der wir hier reden, verhält sich zur reaktiven Tendenz der Verengerung, wie sich der im Wulste spontan wirkende Druck verhält zu jener reaktiven Ausweitungstendenz.

Nicht minder wichtig aber ist die Festhaltung des Gegensatzes zwischen unserer „Einziehung“ oder der einziehenden Tätigkeit einerseits und der oben besprochenen verklingenden „Einengung“, bzw. dem verklingenden Impulse einer solchen andererseits. Im Gegensatze zu diesem ist die einziehende Tätigkeit, von der jetzt die Rede ist, nicht eine in dem Momente des Entstehens des Gebildes einsetzende und in seinem Fortgange verklingende, sondern eine zu dem ganzen Gebilde hinzukommende und in

dem ganzen Gebilde in allen seinen Teilen zumal wirkende, für das eine Gebilde, also für jeden Teil desselben in gleicher Weise ein für allemal vorhandene.

Statt aber zu sagen, diese Tätigkeit wirke in dem ganzen Gebilde, dürfen wir ebensowohl sagen, sie wirke in einem schon als vorhanden vorausgesetzten Gebilde, so wie auch jener Druck, der die Wulstform hervorbringt, auf ein schon als vorhanden vorausgesetztes Gebilde wirkt. Dies „schon vorhanden" will im letzteren Falle sagen: ein aufgerichtetes Gebilde ist da, obzwar zunächst ohne die Wulstform, und dasselbe hat seine Weite und Höhe; kurz es hat eine bestimmte Form. Und nun kommt der Druck und verändert die Form. Die Formveränderung aber ruft das Vermögen des in seiner Form veränderten Gebildes, in der ursprünglichen Form sich zu erhalten, in Aktion, d. h. sie erzeugt eine sukzessive wachsende elastische Gegentendenz.

Nun, ebenso verhält es sich auch in unserem Falle; d. h. auch unserem Begriff der Einziehung liegt ein gleichartiger Gedanke zugrunde. Wiederum ist das Gebilde da und hat eine Form. Dazu aber tritt die Tätigkeit der Einziehung und verändert die Form. Und auch dadurch wiederum wird eine elastische Gegentendenz, d. h. eine Tendenz, die auf Wiederherstellung der Form zielt, geweckt.

Darnach ist der Gegensatz zwischen unserer „spontanen Tätigkeit der Einziehung" und dem „verklingenden Impuls der Einengung", von welchem oben die Rede war, ein doppelter oder läßt sich von zwei Seiten her betrachten. Der letztere wirkt nicht auf ein vorhandenes Gebilde formverändernd. D. h. zunächst: Der verklingende Impuls der Einengung findet nicht eine bestimmte vertikale Ausdehnung vor und wirkt nun auf diese oder auf das so ausgedehnte Gebilde, sondern er schafft erst vertikale Ausdehnung, läßt solche in der oben bezeichneten Weise aus sich hervorgehen. In unserem Falle dagegen ist insbesondere die vertikale Ausdehnung da. Und indem sie da ist, strebt sie, sich zu behaupten.

Und damit ist schon der zweite Punkt bezeichnet. In jenem Falle ist die durch den Impuls der Einengung geweckte Gegen-

tendenz die einfache Tendenz der Wiederherstellung der horizontalen Gleichgewichtslage. Hier dagegen ist sie die Tendenz der Wiederherstellung der ganzen „ursprünglichen", d. h. durch die Einziehung veränderten, also bei ihr vorausgesetzten Form. Und diese Form schließt zugleich jene vertikale Ausdehnung in sich.

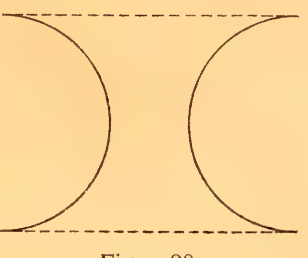
Damit haben wir, wie man sieht, eine vollkommen neue Kraft eingeführt. Die soeben erwähnte Tendenz der Wiederherstellung der Form ist einerseits eine Tendenz der Wiederherstellung der natürlichen horizontalen Gleichgewichtslage oder der durch die Einziehung verminderten Breitenausdehnung. Zugleich aber liegt darin das zweite Moment: die Tendenz der Wiederherstellung der ursprünglichen Höhe. Die Einziehung wirkt, indem sie horizontal verengert, zugleich vertikal streckend, d. h. sie erzeugt nicht überhaupt die vertikale Ausdehnung des Gebildes, aber sie tendiert obzwar erst sekundär dieselbe zu vermehren. Demnach ist die elastische Gegentendenz gegen die Veränderung der Höhe, wie sie durch die Einziehung bewirkt wird, eine Tendenz der vertikalen Zusammenfassung. Eine solche tritt also hier zu der reaktiven Tendenz der Wiedergewinnung der natürlichen horizontalen Gleichgewichtslage, die in der Form der verklingenden Verengerung wirksam ist, hinzu.

Zugleich ist die Tätigkeit der Einziehung das Gegenbild der reaktiven Tendenz der Zusammenfassung von außen nach innen, die wir im Wulste wirksam denken mußten. Und sie ist zugleich ein Analogon oder Seitenstück zu der elastisch reaktiven Tendenz der vertikalen Ausdehnung, die wir im Wulste durch die vertikale Wirkung des Druckes zunächst ins Dasein gerufen denken müssen.

Jene Tendenz der Wiederherstellung der durch die Einziehung veränderten Form wirkt nun aber notwendig mit der gleichen Gesetzmäßigkeit wie die Tendenz der Wiederherstellung der durch den Druck veränderten Form. Es ist anders ausgedrückt die „Geschichte", welche das Gebilde vermöge der Tätigkeit der Einziehung und jener Gegentendenz in sich erfährt, durchaus analog dem Prozeß, der im Wulste aus dem Drucke

und der Tendenz der Wiederherstellung der durch *diesen* veränderten Form sich ergibt.

Und demgemäß muß auch die *Form* der Einziehung der Form des Wulstes durchaus entsprechen; insbesondere muß die Tatsache der elastischen Rückwirkung wie dort, so auch hier, so weit nämlich nicht modifizierende Faktoren hinzutreten, eine *symmetrische* Form ergeben. Mit symmetrischen Einziehungen, den symmetrischen Wülsten entsprechend, haben wir es also hier zunächst zu tun. Und es ergibt sich, wenn wir von allen später zu erwähnenden Modifikationen absehen, zunächst die einfachste Form der Einziehung. Eine solche ist etwa repräsentiert durch die Figur 80. Wir sehen hier die Kraft der Einziehung ihr Werk beginnen im Anfange des Gebildes und immer stärker verengernd wirken. Je mehr aber diese Wirkung fortschreitet, desto stärker wird die Tendenz der Wiederherstellung der Form, d. h. der Höhe und Weite, eine um so stärkere elastische innere Gegenwirkung einerseits von innen nach außen, andererseits in vertikaler Richtung tritt dem Impulse der Einziehung gegenüber. Allmählich kommt ein Punkt, an welchem beide Kräfte, die lebendige Kraft der Einziehungsbewegung und die elastische Gegentendenz, einander gleich sind. Dieser Punkt ist der Punkt der größten Enge des Gebildes. Zugleich aber ist er notwendig ein Wendepunkt. Von ihm aus vollzieht sich die elastische „Reaktion“, d. h. Rückbewegung. Das Gebilde kehrt in gleicher Form der Bewegung, nur in umgekehrter Richtung und Folge der Momente der Bewegung in seine ursprüngliche Weite zurück; zugleich sinkt es in derselben Weise, wie es vor dem Wendepunkt erst rascher, dann langsamer sich gehoben hatte, erst langsamer, dann rascher in sich zusammen. Darum erscheint doch die *Gesamtbewegung* als eine Bewegung der *Einengung*, nur eben einer solchen mit Anfang, Mitte und Ende, und andererseits als eine solche, durch welche das Gebilde sich *streckend* aus sich *heraus*tritt. Und beides tut es



Figur 80.

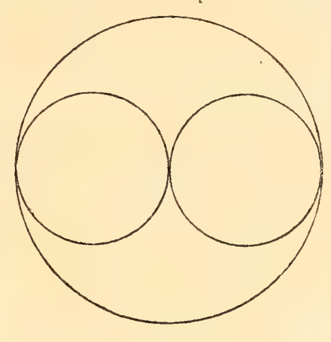
vermöge einer eigenen freien oder spontanen Tätigkeit oder vermöge spontaner innerer Arbeit.

Modifikationen der symmetrischen Einziehung.

Betrachten wir nun aber auch die Modifikationen der Form der Einziehung etwas genauer. Die spontane Tätigkeit der Einziehung, von der wir hier reden, ist, wie schon gesagt, zugleich eine vertikale Streckung. Sie ist aber nicht an sich eine solche, sondern nur unter Voraussetzung eines Widerstandes, den sie findet. Dies ist der allseitige Widerstand der inneren Teile des Gebildes gegen die Zusammenpressung oder beliebige Annäherung derselben aneinander in der Richtung von außen oder von den seitlichen Grenzen her nach innen. Diese entspricht dem Widerstand gegen die durch den Druck sekundär bewirkte Ausweitung beim Wulste. Die Spannung zwischen der einziehenden Tätigkeit und diesem Widerstande bedingt aber auch hier eine Tendenz des „Ausweichens" der inneren Teile des Gebildes. Und diese ist letzten Endes eine Tendenz des Ausweichens nach oben, also eine Tendenz der Streckung oder der Auseinanderdehnung des Gebildes in vertikaler Richtung. Auch diese Auseinanderdehnung aber begegnet einem Widerstande innerhalb des Gebildes, so wie umgekehrt im Wulste die vertikale Annäherung der Teile aneinander, auf welche der von oben kommende Druck primär abzielt, einem Widerstand begegnet. Und jener horizontale Widerstand gegen die Annäherung der Teile von außen nach innen und dieser gegen die vertikale Dehnung zusammengenommen nun, das ist nichts anderes als der elastische Widerstand gegen die durch die Einziehung bedingte Formveränderung, die oben schon statuiert wurde.

Auch hier aber fragt es sich nun wiederum, wie sich dieser gesamte elastische Widerstand oder diese elastische Gegentendenz, d. h. die Tendenz der Wiedergewinnung der durch die Einziehung veränderten Form hinsichtlich ihrer Größe zur Größe der einziehenden Tätigkeit verhält. Ist jene elastische oder elastisch rückwirkende Gegentendenz der einziehenden Tätigkeit an Stärke gleich, so entsteht wiederum die „normale" Einziehung, durchaus entsprechend dem „normalen Wulste". Dieselbe wird

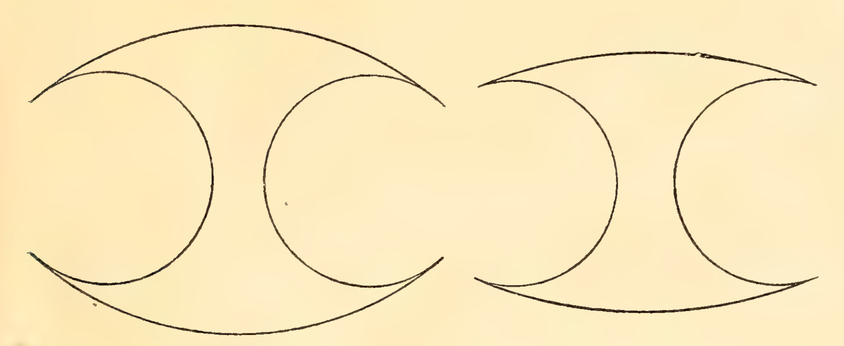
zur „übernormalen“ Einziehung mit einem Charakter größerer oder geringerer Weichheit und entsprechender Passivität des Widerstandes, wenn jene elastische Rückwirkung geringere Stärke besitzt. Sie wird zur unternormalen Einziehung, wenn zu ihr ein Grad der spontanen oder primären vertikalen Streckung des Gebildes hinzutritt. Das äußerste Extrem des verminderten oder unternormalen Wulstes ist wiederum das Rechteck, also die Grundform I. Das äußerste Extrem der übermäßigen Einziehung wird offenbar repräsentiert durch die Figur 81.



Figur 81.

Im übrigen stellen die Figuren 82 und 83 nacheinander Einziehungen von mittlerem Grade der Übernormalität bzw. Normalität dar.

Was die Form der übernormalen Einziehung angeht, so ist bei ihr, wie man sieht, die Voraussetzung, die oben beim Wulste stillschweigend gemacht wurde, nämlich daß die ursprüng-

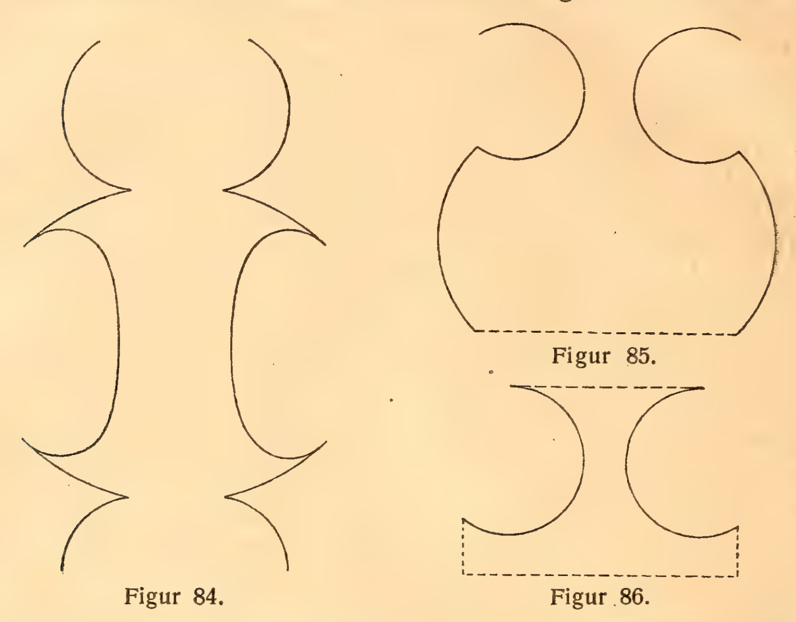


Figur 82. Figur 83.

lich vorausgesetzte Geradheit oder Ebenheit der oberen und unteren horizontalen Begrenzung bei der Wirkung der einziehenden Tätigkeit unverändert bestehen bleibe, nicht festzuhalten. Die übermäßige Einziehung treibt naturgemäß nach der Mitte oder Achse zu mehr und mehr das Gebilde nach oben und

unten aus sich heraus, wölbt also, indem sie das ganze Gebilde in vertikaler Richtung streckt, zugleich die obere und untere Grenzlinie nach außen.

Dies hindert nun doch nicht die Brauchbarkeit dieser Form. Es ist etwa im tektonischen Zusammenhange eine Verbindung von Gliedern denkbar von der Form der Figur 84. Es könnte



Figur 84.

Figur 85.

Figur 86.

weiter eine übermäßige Einziehung mit einem Wulste in der Weise der Figur 85 verbunden sein. Endlich kann die obere und untere Wölbung der übermäßigen Einziehung in die Masse eines an sich rechtwinkligen Gebildes einzudringen scheinen. S. Figur 86.

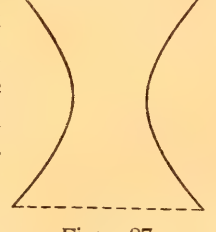
Die Einziehung ist das Ergebnis einer spontanen, nicht einer reaktiven Tätigkeit, also auch im Falle ihrer Normalität kein zum Widerstande gegen eine Last bestimmtes Gebilde. Was in ihr sich ausprägt, ist ja das Gegenteil des bloßen Widerstandes, nämlich die freie Aktivität, das spontane seitliche sich Insichzusammennehmen und vertikale Aussichherausgehen. In Wulst und Einziehung sind diese beiden Seiten technischer

Funktionen, nämlich das Widerstandleisten und andererseits das freie Aussichherausgehen für sich verkörpert.

Mit Berücksichtigung dieses Gegensatzes sind aber die soeben unterschiedenen Formen der Einziehung den entsprechenden Formen des Wulstes durchaus vergleichbar.

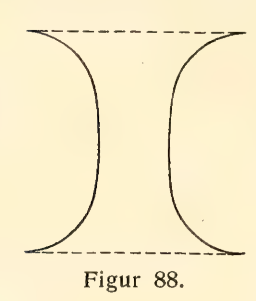
Diese Vergleichbarkeit geht nun aber weiter, als bisher angedeutet wurde. Sie erstreckt sich auch auf die sonstigen Modifikationen der Wulstform und die ihnen entsprechenden Modifikationen der Einziehung. Das Profil der Wulstform erschien unter der Voraussetzung der allseitig gleichen inneren Beweglichkeit oder, was dasselbe besagte, der allseitig gleichen inneren Spannung, zunächst kreisförmig. Nun unter der gleichen Voraussetzung ist auch das Profil der Einziehung notwendig kreisförmig. Auch hier ist mit dem Gedanken der allseitig gleichen Spannung nur die Vorstellung der Kreisform vereinbar.

Auch bei der Einziehung aber können wir die Voraussetzung der allseitig gleichen oder sich ausgleichenden Spannung oder der allseitig gleichen inneren Festigkeit aufgeben und eine in bestimmter Richtung wirkende Festigkeit hinzufügen oder relativ an ihre Stelle treten lassen. Und hier steht wiederum an erster Stelle die Biegungsfestigkeit. Mit dieser ist es aber in unserem Falle genau dieselbe Sache wie beim Wulste, so daß wir hier auf sie nicht näher einzugehen brauchen. Es entstehen unter der bezeichneten Voraussetzung die kniebogenförmigen Einziehungen, die den kniebogenförmigen Wülsten genau entsprechen. Ein Beispiel gibt die Figur 87, die ich mit der Figur 5 zu vergleichen bitte.


Figur 87.

Wie den kniebogenförmigen Wülsten die korbbogenförmigen Wülste, so stehen auch den kniebogenförmigen Einziehungen die korbbogenförmigen Einziehungen gegenüber. Die korbbogenförmigen Wülste ergaben sich aus der Annahme, es bestehe für die Möglichkeit, daß das Gebilde horizontal auseinandergedehnt werde, eine absolute endliche Grenze, d. h. es gebe einen Punkt, über den hinaus die weitere horizontale Ausdehnung auch unter Voraussetzung

des größten Druckes = 0 sei. Dieser Annahme nun entspricht bei der Einziehung die Annahme, es bestehe für die horizontale Zusammendrückbarkeit des Gebildes, also für die horizontale Wirkung der Einziehung eine absolute endliche Grenze; es gebe also einen Punkt, wo auch die stärkste Kraft der Einziehung keine weitere Verengerung des Gebildes mehr zu bewirken vermöge, oder wo die reaktive Tendenz der Ausweitung unendlich groß sei. Unter der Voraussetzung nun, daß es so sich verhält, entstehen Formen der Einziehung, die als genaue Umkehrungen der entsprechenden Wulstformen erscheinen; nämlich Formen von der Art der Figur 88. Jedermann gewinnt bei der Betrachtung solcher Formen im Vergleich mit der Form der Figur 80 den Eindruck einer eigentümlichen Gedrungenheit, einer besonderen bei der Einwärtsbewegung der daraus und sich ergebenden vertikalen Streckung aufgewendeten Kraft, die aber eine ihr entsprechende sichtbare Wirkung nicht mehr zu ergeben vermag.



Figur 88.

Asymmetrische Einziehungen.

Des weiteren können wir auch bei der Einziehung die bisher gemachte Voraussetzung, daß nämlich die Basis in ihrer Weite die natürliche horizontale Gleichgewichtslage repräsentiere, aufgeben. Unter dieser Voraussetzung entstehen die asymmetrischen Einziehungen, während die Einziehungen, an die bisher gedacht war, symmetrische sind. Dabei bestehen wiederum die beiden Möglichkeiten, nämlich daß die Basis einen Zustand der Verengerung repräsentiert, zum anderen, daß sie ausgeweitet ist. Wiederum strebt das Gebilde jedesmal aus der ihm aufgenötigten Enge oder Weite heraus. So entstehen die Einziehungen mit reaktiver Ausweitung bzw. Verengerung. Repräsentiert die Basis einen Zustand der „Einschnürung", so modifiziert sich die Einziehung in der Weise, wie es geschehen muß, wenn beim Beginne derselben eine erst größere, dann immer geringere Tendenz der Ausweitung hinzutritt und ihr entgegenwirkt.

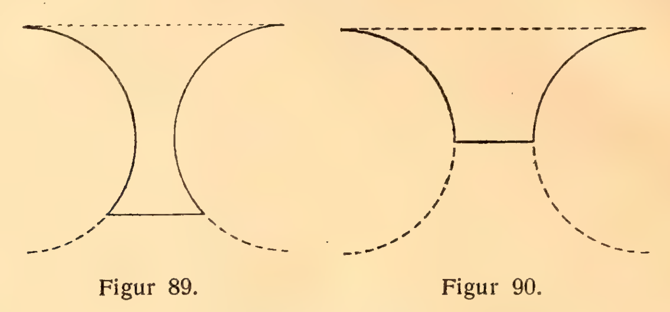
Hierbei ist aber zunächst eine Klasse von Fällen auszuscheiden. Eine symmetrische Einziehung sei gegeben, etwa die von Figur 80. In dieser hat in jedem Punkte ihres Verlaufes die natürliche Reaktion gegen die Einziehung eine gewisse Größe und andererseits die Kraft der Einziehung eine gewisse Stärke. Die Größe jener und dieser ist das Ergebnis des diesem Punkte vorangehenden Verlaufes der Einziehung; vermöge desselben ist die Tendenz der Reaktion gegen die Einziehung bis zu gewissem Grade befriedigt, und die Tätigkeit der Einziehung oder die Einziehungsbewegung ist in der Arbeit der Überwindung dieses Widerstandes eines Teiles ihrer lebendigen Kraft verlustig gegangen.

Hier gilt nun mutatis mutandis das gleiche, was oben über den unten verkürzten symmetrischen Wulst gesagt wurde. D. h. wir können diese Vorgeschichte des Sachverhaltes, der an dem betreffenden Punkte vorliegt, dahin gestellt lassen, also den Sachverhalt einfach als gegeben ansehen. Dies hindert nicht, daß die hier noch vorhandene lebendige Kraft der Einziehungsbewegung, im Verein mit der an diesem Punkte gewonnenen Weite, nach welcher sich die Befriedigung jener reaktiven Tendenz bemißt, in derselben Weise weiterwirkt, d. h. dieselbe weitere Form ergibt, als wenn der fragliche Sachverhalt durch jene Vorgeschichte ins Dasein gerufen ist. Die Einziehung von jenem Punkte an oder das Stück der Einziehung zwischen jenem Punkte und dem oberen Endpunkte des Gebildes ist aber nun für sich betrachtet eine asymmetrische Einziehung, insbesondere eine Einziehung mit eingeengter Basis.

Darnach gibt es also asymmetrische Einziehungen mit eingeengter Basis und dadurch bedingter reaktiver Tendenz der Ausweitung, die ebensowohl betrachtet werden können als das durch einen vertikalen Schnitt abgetrennte obere Stück einer symmetrischen Einziehung. Zugleich sieht man, daß umgekehrt jedes in solcher Weise abgetrennte obere Stück einer symmetrischen Einziehung wiederum eine mögliche Einziehung, nur eben eine solche mit mehr oder minder eingeengter Basis, ergibt.

Damit nun haben wir eine erste Klasse von Einziehungen

mit eingeengter Basis gewonnen. Dies sind eben diejenigen, die mit irgendeinem oberen Stücke einer symmetrischen Einziehung zusammenfallen; oder: dieselben sind so beschaffen, daß sie durch Fortsetzung nach unten zu einer innerlich möglichen symmetrischen Einziehung sich ergänzen lassen. Eine solche Einziehung ist etwa die von Figur 89 und Figur 90,



Figur 89. Figur 90.

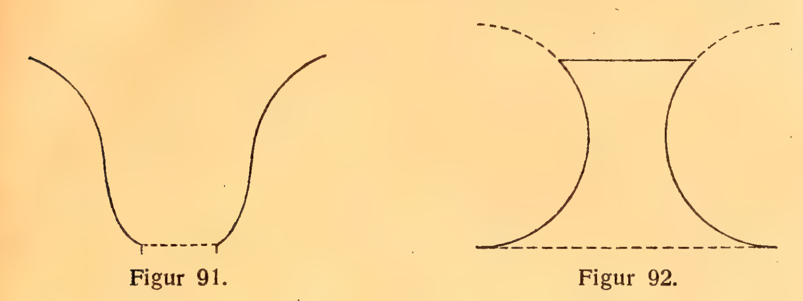
wobei jedesmal jene Ergänzung durch punktierte Linien angedeutet ist.

Aber nicht jede Einziehung mit eingeengter Basis hat die Form eines oberen Stückes einer symmetrischen Einziehung, sondern dies gilt nur von denjenigen, bei welchen die oben gemachte Voraussetzung erfüllt ist. Diese Voraussetzung können wir aber auch so bezeichnen: die Verengerung der Basis und die aus ihr stammende reaktive Ausweitungstendenz deckt sich mit derjenigen Enge und dadurch bedingten Ausweitungstendenz, die bei einer symmetrischen Einziehung von im übrigen gleicher Art, insbesondere von gleicher oberer Weite, also von gleicher horizontaler Gleichgewichtslage, an irgendeiner Stelle durch die Wirkung der Einziehungstätigkeit hervorgebracht ist.

Nehmen wir dagegen an, diese Voraussetzung sei nicht erfüllt, sondern es sei die reaktive Tendenz der Ausweitung, oder, was dasselbe sagt, es sei die untere Einengung größer als hier vorausgesetzt ist, so entstehen Formen, wie sie die Figur 91 zeigt.

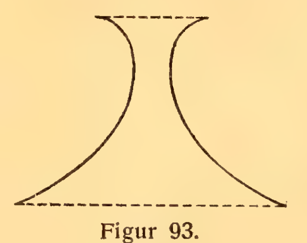
Sei jetzt umgekehrt die Basis einer Einziehung über die natürliche Gleichgewichtslage, die auch hier überall durch die obere Weite repräsentiert ist, hinaus gedehnt.

Auch in diesem Falle bestehen zwei Grundmöglichkeiten oder ist ein Unterschied zwischen zwei Grundklassen von Formen der Einziehung. Der fragliche Unterschied ist analog dem Unterschiede zwischen den beiden Klassen von Einziehungen mit



Figur 91. Figur 92.

verengter Basis, der soeben gemacht werden mußte. Nehmen wir an, von einer symmetrischen Einziehung, etwa der normalen oder kreisförmigen, werde durch einen horizontalen Schnitt, nicht wie oben ein unteres, sondern ein oberes Stück weggeschnitten. Dann können wir das übrigbleibende untere Stück betrachten als eine Einziehung, die oben in ihrer natürlichen vertikalen Gleichgewichtslage sich befindet, deren Basis aber ausgeweitet ist. Es gibt also Einziehungen mit ausgeweiteter Basis, welche in ihrem Verlaufe mit dem unteren Teile einer symmetrischen Einziehung übereinstimmen. S. Figur 92.



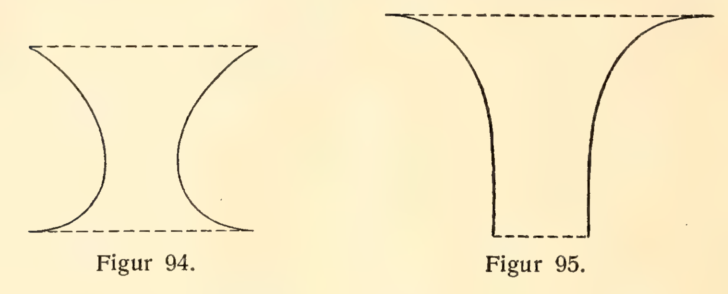
Figur 93.

Aber nicht von allen Einziehungen mit erweiterter Basis gilt dies, sondern nur von denjenigen, in welchen die untere Ausweitung so groß ist, daß die Tendenz der Rückkehr aus derselben zusammen mit der spontanen Tätigkeit der Einziehung beim Beginne des Gebildes der anfänglichen Stärke der einziehenden Tätigkeit in einem symmetrischen Wulste von im übrigen gleicher Art, insbesondere mit gleicher Weite der Basis, gleich ist.

Ist dies nicht der Fall, sondern geht die untere Ausweitung über dies Maß hinaus, so entstehen Formen nach Art der Figur 93.

Einziehung mit verklingender Einengung und verklingendem Druck.

Machen wir jetzt auch bei der Form der Einziehung die Voraussetzung, die wir mit dem Namen der verklingenden Einengung bezeichneten. Hier gehen wir wiederum von der symmetrischen Grundform aus, d. h. nehmen an, daß die Basis die natürliche horizontale Gleichgewichtslage repräsentiere. Dann läßt die verklingende Verengerung Formen der Einziehung entstehen, deren eine durch die Figur 94 wiedergegeben ist. Tritt

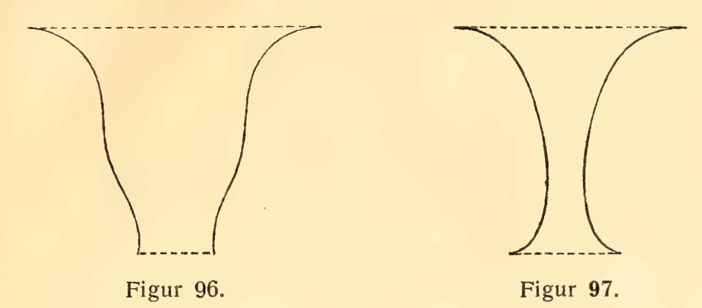


Figur 94. Figur 95.

dazu die verengerte Basis, so entsteht unter geeigneten Bedingungen die Form des „reinen Ablaufes‘, welche die Figur 95 zeigt. Hier verläuft die Profillinie im Beginne vertikal geradlinig, um dann in das obere Ende einer Einziehung überzugleiten. Die „geeigneten Bedingungen“ sind Gleichgewicht zwischen der Stärke, welche die reaktive Tendenz der Ausweitung im Beginne besitzt, einerseits, und der Stärke des in sich erlahmenden Impulses der horizontalen Einengung, vermehrt um die Stärke der Einziehungstätigkeit, andererseits.

Damit sind aber zugleich die beiden anderen Möglichkeiten angedeutet. Einmal: die reaktive Tendenz der Ausweitung ist größer als soeben angenommen. Dann gewinnt das Gebilde die Form der Figur 96, die sich durch die geringere Ausbauchung und die vorangehende Annäherung des unteren Endes des Profils an die gerade Linie oder die anfängliche Gestrecktheit der Profillinie grundsätzlich von der im übrigen analogen, aber nicht durch einen verklingenden Impuls der Einengung

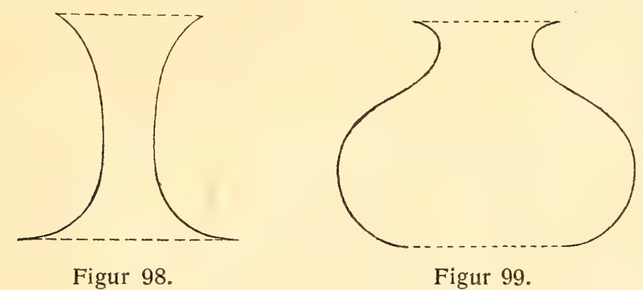
mitbedingten, also von der Figur 91, unterscheidet. Die andere Möglichkeit ist die: Die reaktive Tendenz der Ausweitung ist geringer, so daß der Verengerungsimpuls ihr zum Trotz sicht-



Figur 96. Figur 97.

bar wirken kann. Dann entstehen Formen von der Art der Figur 97.

Im vorstehenden nahmen wir eine Verengerung der Basis an. Ihr steht gegenüber die Annahme einer Erweiterung derselben. Lassen wir nun in der Einziehung mit erweiterter Basis wiederum einen verklingenden Impuls der Verengerung wirken, so entstehen z. B. Formen von der Art der Figur 98. In dieser ist im Vergleich mit Figur 93 das untere Ende der

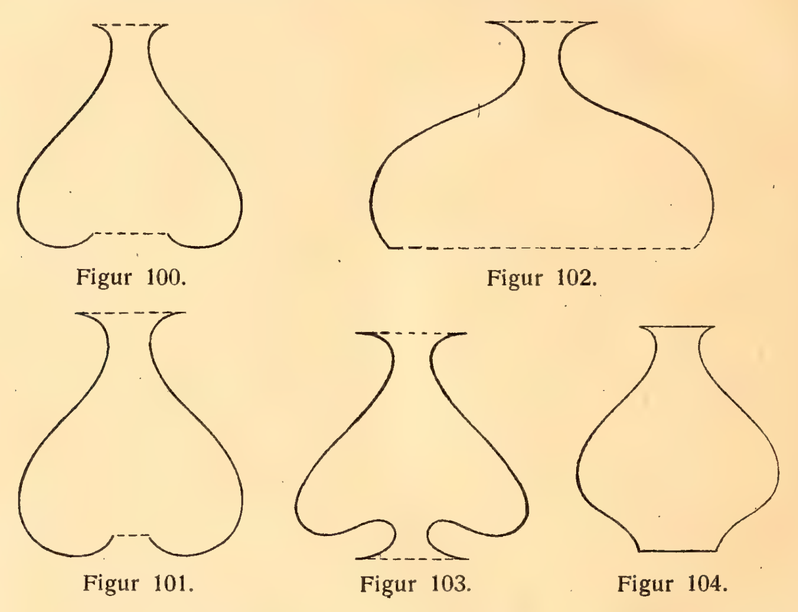


Figur 98. Figur 99.

Profillinie durch den verklingenden Verengerungsimpuls in stärkerem Grade nach innen gebogen.

Weiterhin machen wir nun auch mit Rücksicht auf die Einziehung die Annahme eines verklingenden inneren Druckes. Wiederum ist diese Annahme davon unabhängig, ob die Einziehung von einer weder verengerten noch erweiterten Basis

sich erhebt, oder ob die Basis einer Ausweitung oder einer Einengung unterliegt. Im ersten Falle ergeben sich aus dem verklingenden Druck im Verein mit der Einziehung Formen von der Art der Figur 99 oder der Figur 100. Hier geht eine absolute Ausbauchung stetig in eine Einziehung über. Im zweiten Falle, d. h. im Falle der verengerten Basis, entstehen unter dem Einfluß des verklingenden Druckes Formen, wie sie die Figur 101, im dritten Falle solche, wie sie die Figur 102 zeigt.

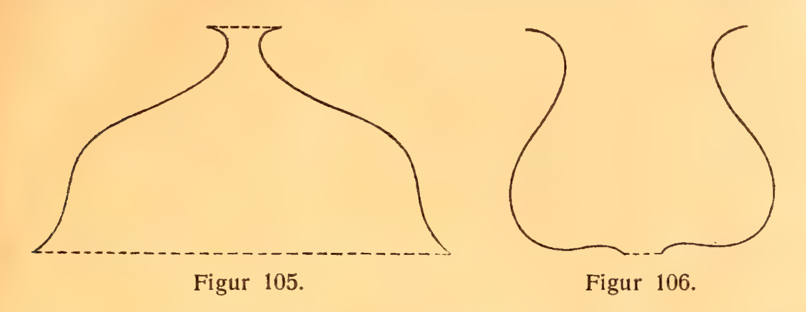


Figur 100. Figur 102.

Figur 101. Figur 103. Figur 104.

Endlich können bei der Einziehung — ebenso wie beim Wulste und der weder wulstigen noch eingezogenen Form, d. h. der frei oder unbelastet sich aufrichtenden Form, von welcher im 12. Kapitel die Rede war — die beiden Faktoren des verklingenden Druckes und der verklingenden Verengerung zusammenwirken. Und zwar wiederum gleichgültig, ob die Basis eine verengerte oder ob sie eine erweiterte ist, oder ob sie endlich die natürliche horizontale Gleichgewichtslage repräsentiert; also gleichgültig, ob die Einziehung symmetrisch oder asymmetrisch ist.

Machen wir erst die erstere Annahme und denken wir dabei die verklingende Verengerung zunächst an Stärke überwiegend, also stärker als den verklingenden Druck. Dann ergeben sich Formen, wie sie die Figur 103 zeigt. Geben wir



Figur 105. Figur 106.

umgekehrt dem Druck größere Stärke, so verwandelt sich diese Form in die Form der Figur 104. Die Modifikationen, welche sich ergeben, wenn die Basis verengert oder erweitert ist, sollen die Figuren 105 und 106 anschaulich machen.

Verwendbarkeit der Einziehung.

Die Gebilde, die wir im 12. Kapitel dem Wulste gegenüberstellten, bezeichnete ich soeben wiederum als Formen des „freien Sichaufrichtens". Im Gegensatze zu ihnen nun sind die Wulstformen nachgebende und elastisch widerstehende Formen. Die Formen der Einziehung dagegen sind solche, in welchen eine angespannte innere Tätigkeit, eine Arbeit des Streckens und Emporhebens im Kampfe mit einem inneren Widerstande sich ausspricht. Sie sind spezifisch aktiv aus sich herausgehende Formen. Darin liegt nichts von Widerstand gegen eine erfahrene Einwirkung. An die Stelle desselben tritt vielmehr eben die innere, vertikal aus sich herausdrängende Tätigkeit, eine Tätigkeit, in welcher positive vertikale Arbeit vollbracht wird.

Dies nun setzt immerhin voraus, daß solche Arbeit erfordert ist, daß etwas, und zwar in vertikaler Richtung, zu leisten ist. Es widerstrebt also diesen Formen keineswegs der Gedanke der Last, aber sie verhalten sich zur Last nicht tragend

und dieselbe in sich verarbeitend, so wie der Wulst, sondern in innerer Anspannung emporhebend.

Demnach verhalten sich Wulst und Einziehung zueinander wie die beiden entgegengesetzten Verhaltungsweisen, die überhaupt der Last gegenüber möglich sind, d. h. eben wie das Nachgeben und im Nachgeben elastischen Widerstand Leisten einerseits und das Aussichherausgehen und das kraftvolle Emporheben andererseits. Und weil es so ist, darum gehören beide zusammen, wo es sich darum handelt, eine *Last* durch innere Kraft *zu überwinden*. Die Überwindung einer Last wäre für unseren Eindruck nicht Überwindung einer *Last*, wenn wir die Last nicht *sähen*. Wir können diese aber nur „sehen", indem wir sie *wirken* sehen. Nun, wirken sehen wir sie im *Wulste*. Und die Überwindung der Last wäre nicht im vollen Sinne des Wortes eine *Überwindung*, wenn sie ein bloßes Standhalten wäre ohne spontane Gegen*arbeit*. Diese aber sehen wir in der Einziehung.

Damit ist zugleich gesagt, welches die natürliche Weise der Verbindung dieser zueinander gehörigen Formen ist. Die Last wirkt zunächst von *oben*. Und da, wo sie zunächst wirkt, wird sie natürlicherweise aufgenommen und innerlich erfahren; da also wird sie auch *sichtbar* wirken. Und von da weiter nach unten begegnen wir dann naturgemäß der kraftvollen Gegenwirkung, vorausgesetzt, daß eine solche nicht überhaupt fehlt. Diesen Sachverhalt zeigen uns etwa gewisse ionische Säulenbasen, in welche die Last des ganzen Baues durch den Schaft hindurch hineinwirkt. Hier sehen wir das Gebilde, wenn wir jetzt den Sachverhalt auch in umgekehrter Richtung betrachten, in einer Einziehung und vielleicht einer doppelten Einziehung, also in wiederholtem Ansatze der Konzentration, vom Boden sich losringen, um dann im Wulste die Last aufzunehmen und sie durch den elastischen Widerstand zu verarbeiten.

Freilich *braucht* dies nicht der Gedanke einer Säulenbasis zu sein. Vielleicht nimmt dieselbe nur in der Form des Wulstes die Last auf und hält ihr stand.

Andererseits besteht die Möglichkeit einer *reicheren* Bildung der Basis. Es bleibt dabei, daß die Last eines Bauwerkes zu-

nächst und unmittelbar von oben auf die Basis wirkt. Aber die Basis erfährt auch eine Wirkung von entgegengesetzter Seite. Die Last wirkt durch die Basis hindurch auf den Boden und erzeugt einen Gegendruck des Bodens; und auch dieser kann vom Gebilde aufgenommen und innerlich verarbeitet werden. Dann entspricht dem oberen ein unterer Wulst, der nur, weil in ihm die Basis gegen die Breite des Bodens gedrückt ist, und die ganze Basis die Aufgabe hat, nach unten zu an die Breite des Bodens sich anzuschmiegen, breiter sein wird. Zwischen diese beiden Wülste fügt sich dann naturgemäß die Einziehung und arbeitet, die Last vom Boden hebend, nach beiden Richtungen, nach oben und unten zugleich. Diesem Motiv begegnen wir in der attischen Basis. Zum freien Sichloslösen vom Boden ist hier zugleich ein Haften am Boden getreten. So kann auch sonst ein Druck von unten in einem Gebilde aufgenommen erscheinen und einen unteren Wulst rechtfertigen.

Hiermit ist nun aber vor allem der Einziehung ihre eigentümliche Stelle angewiesen. Zugleich sieht man, daß dieselbe keine Stelle haben kann, da wo das architektonische Ganze oder irgendein Ganzes abschließt. Andererseits leuchtet ein, daß die reine Einziehung unter den bisher besprochenen Formen die geringste Bedeutung hat für keramische Gebilde. Hier ist solche ernste Arbeit, wie sie die Einziehung leistet, nicht oder in geringerem Grade zu leisten.

Im übrigen ist bei der Verwendung im architektonischen Zusammenhange, wie auch überall sonst der besondere Charakter der Einziehung nicht bedeutungslos. Die korbbogenförmigen Einziehungen sind es, die vor allem eine innere Spannung in sich schließen. Diese Form ist darum für die Arbeit, welche der Einziehung im architektonischen Zusammenhange zugemutet ist, die zunächst natürliche.

Zum Schluß ist auch mit Rücksicht auf die Einziehung zu bemerken, daß sie, wie auch im übrigen beschaffen, in jedem Falle ihrer Grundform nach kreisförmig oder stehend oder liegend elliptisch sein kann.

Fünfzehntes Kapitel: Eingezogener Wulst und wulstige Einziehung.

Allgemeines über die „kombinierten Profile“.

Den Formen des Wulstes und der Einziehung, wie den frei sich aufrichtenden Formen treten nun noch als vierte und fünfte Grundgattung von einfachen körperlichen Formen solche gegenüber, die sich, äußerlich betrachtet, als Kombinationen der Wulst- und Einziehungsform darstellen, in Wahrheit aber eine völlig eigene innere Wesenheit haben. Dennoch wollen wir der Kürze des Ausdrucks wegen die Profile dieser Formen als „kombinierte Profile“ bezeichnen.

Das eigentliche Agens bei der Wulstform ist die Schwere, insbesondere als auf das Gebilde von oben her wirkende Last. Diese wirkt ihrer Natur nach vertikal, dann aber zugleich, vermöge der Tendenz der vertikal gegeneinander gedrückten Teile, seitlich auszuweichen, also sekundärer Weise, von innen nach außen. Dagegen ist das eigentliche Agens bei der Einziehung eine spontan verengernde Tätigkeit. Dieselbe wirkt primär von außen nach innen zu einengend und sekundär vertikal streckend.

Gesetzt nun, wir verbänden in einem Gebilde diese Grundkräfte des Wulstes und der Einziehung, so würde sich daraus nichts als eine völlige oder teilweise wechselseitige Aufhebung derselben ergeben können: Die Einziehung, die auf den Wulst oder in demselben wirkte, könnte nur den Wulst aufheben oder vermindern. Und wirkte umgekehrt auf eine Einziehung ein Druck, wie er für die Entstehung des Wulstes vorausgesetzt ist, so würde die Einziehung zuerst abgeflacht, dann völlig vernichtet.

Achten wir nun aber speziell auf die Richtung der Kräfte und Bewegungstendenzen in diesen beiden Gebilden. Im Wulst, sagte ich, wirkt der Druck von oben nach unten. Die ausweitende Wirkung aber, die daraus sich ergibt, die Wirkung von innen nach außen, geschieht, indem die seitlichen Begrenzungslinien sich krümmen, mehr und mehr nach allen möglichen Richtungen. Das gleiche gilt von der einziehenden Tätigkeit

bei der Einziehung. Dementsprechend hat auch in beiden Fällen die elastische Gegenwirkung, welche durch jene ausweitende und diese einziehende Tätigkeit geweckt wird, alle möglichen Richtungen.

So gewiß nun es so sich verhält, also insbesondere weder im Druck noch in der Einziehung die vertikale und die horizontale Richtung rein sich gegenüberstehen, so bleiben diese Richtungen doch im ganzen unserer Gebilde voneinander geschieden. Wulst und Einziehung bleiben trotzdem auf einer Basis stehende, aufgerichtete und in einer vertikalen Ausdehnung sich behauptende Gebilde. Sie nehmen von der Basis aus ihren Anfang und endigen in der oberen horizontalen Begrenzungslinie. Sie haben jene zur unveränderlichen Voraussetzung und diese zum notwendigen Ziel. Und damit ist nun auch die andere Grundrichtung, nämlich die horizontale, verselbständigt. Es stehen also doch für unseren Eindruck das vertikale Verhalten und das horizontale sich gegenüber. Es lösen sich aus den allseitig gerichteten Tätigkeiten doch wiederum die vertikale und die horizontale Richtung in unserem Gesamteindruck für sich, als einander gegenüberstehende Grundrichtungen, heraus.

Und mehr als dies. Beide Gebilde erscheinen in ihrem fertigen Gesamtbestande in *vertikaler* Richtung als *verharrend*. Dagegen sehen wir sie in der Richtung von außen nach innen in lebendiger *Bewegung*. Und diese Bewegung nun erscheint, eben als lebendige *Bewegung*, als das für sie Charakteristische. Zugleich erscheint diese Bewegung im Gegensatze zu jenem vertikalen Verharren ihrem Grundzuge nach als *horizontale* Bewegung.

Dies gilt nun in gleicher Weise vom Wulste wie von der Einziehung. Zugleich aber unterscheiden sich beide wiederum dadurch voneinander, daß der fertige Wulst im ganzen als ein nach außen *ausgeweitetes*, die Einziehung als ein von außen her in sich *eingeengtes* Ding erscheint. Dieser Gegensatz aber erscheint seinem *Grundzuge* nach wiederum als ein Gegensatz des *horizontalen* Verhaltens. Dort erscheint als das für das Gebilde eigentlich Charakteristische die *horizontale* Ausweitung. Für dies erscheint in gleicher Weise die horizontale Ein-

engung charakteristisch. Jenes Gebilde ist seinem charakteristischen Grundwesen nach ein *horizontal* sich *ausweitendes*, dies seinem charakteristischen Grundwesen nach ein *horizontal* sich *einengendes*.

Zugleich weitet sich nun doch der Wulst horizontal nicht ins Endlose und zieht sich die Einziehung horizontal nicht ins Endlose zusammen, sondern jene und diese Bewegung ist *begrenzt*. Beide Tätigkeiten, die für den *Wulst* und die für die *Einziehung* „charakteristische", finden ihre notwendige Ergänzung in entgegengesetzt gerichteten, also gleichfalls *horizontalen* Tätigkeiten. Und indem nun jene Tätigkeiten gedanklich verselbständigt sind, sind es auch diese.

Diese *letzteren* Tätigkeiten nun sind in Wulst und Einziehung *reaktiver* Art. Aber wir können dieselben nun in Gedanken auch von den Tätigkeiten, durch welche sie in Wulst und Einziehung ins Dasein gerufen sind, loslösen oder können sie auch in *diesem* Sinne gedanklich „verselbständigen".

Damit aber sind wir zur Vorstellung von *spontanen* und spezifisch *horizontalen* Tätigkeiten gelangt, die den für den Wulst und die Einziehung charakteristischen Tätigkeiten, der Tätigkeit der horizontalen Ausweitung beim Wulst und der Tätigkeit der horizontalen Einengung bei der Einziehung, entgegenwirken.

Wie es nun aber mit diesem natürlichen Weg der Entstehung dieses Gedankens bestellt sein mag, in jedem Falle ist die Vorstellungsweise natürlich, daß der horizontalen Ausweitung des Wulstes, oder daß dieser Ausweitung, *soweit* sie eine horizontale ist, eine entsprechende, also *horizontal* einengende Tätigkeit, und daß ebenso der horizontalen Einziehung bei den Formen der Einziehung, oder daß derselben, *soweit* sie eine horizontale ist, eine entsprechende, also *horizontal* ausweitende Tätigkeit gegenübertrete und entgegenwirke. Und mit dieser natürlichen Vorstellungsweise nun machen wir Ernst. Wir denken uns also den Wulst so, wie er ist, insbesondere so ausgeweitet wie er ist, und denken seiner Ausweitung eine horizontale und auf horizontale Einengung abzielende Tätigkeit entgegenwirkend.

Und wir machen bei der Einziehung die entsprechende entgegengesetzte Annahme. Dann entstehen neue Formen.

Dieselben sind immer andere und andere je nach der Größe, welche wir dieser, der horizontalen Ausweitung bzw. Einengung gegenüberstehenden und entgegenwirkenden horizontalen Tätigkeit in Gedanken geben. Nachdem einmal diese Tätigkeit selbständig gedacht ist, sind wir ja frei, ihr eine beliebige Größe zu geben.

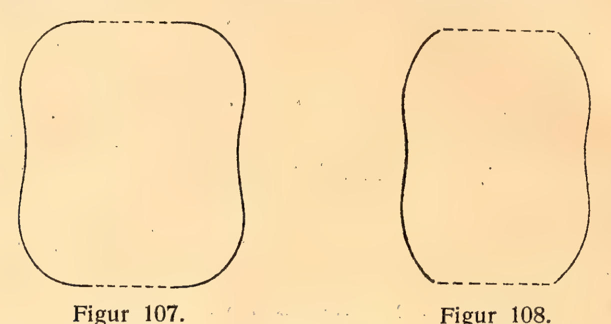
Eingezogener Wulst.

Hier müssen wir aber wiederum scheiden, nämlich zwischen Wulst und Einziehung. Und wir wollen auch hier wiederum zuerst den Wulst ins Auge fassen. Dieser hat seine bestimmte untere Weite und er hat, als dieser bestimmte *fertig gegebene* Wulst, seine bestimmte natürliche horizontale Gleichgewichtslage, also seine bestimmte obere Weite. Es wirken in ihm im übrigen die *Kräfte*, durch die er diese bestimmte *Form* hat.

Auf einen solchen, hinsichtlich seiner unteren und oberen Weite *feststehenden*, wie hinsichtlich seiner Form bzw. der dieser Form zugrunde liegenden Kräfte fertig *gegebenen* Wulst nun wirke eine horizontal zusammenziehende Kraft. Diese ist gerichtet gegen die vorhandene Bewegung von innen nach außen, sofern dieselbe eine horizontale ist. Dagegen vermag sie nichts gegen diese Bewegung, sofern dieselbe nicht horizontal, sondern vertikal gerichtet ist. Dies heißt aber: die verengernde Kraft, die wir jetzt voraussetzen, vermag den Wulst an jeder Stelle horizontal zu verengern in dem Maße, als an dieser Stelle die begrenzende Tätigkeit *horizontal* gerichtet ist. Die begrenzende Tätigkeit ist aber horizontal gerichtet, soweit die Begrenzungslinie *vertikal verläuft*. Die Wirkung der hier neu angenommenen, auf den Wulst wirkenden Tätigkeit kann demnach nur darin bestehen, daß die Profillinie des Wulstes soweit oder in dem Maße, als sie horizontal verläuft, horizontal nach innen verschoben wird. Zugleich tut sie dies natürlich nach Maßgabe der Kraft, die wir der horizontalen verengernden Tätigkeit im Vergleiche mit der horizontal ausweitenden beilegen. Zugleich gilt wiederum das Umgekehrte: Jede horizontale Verschiebung der ver-

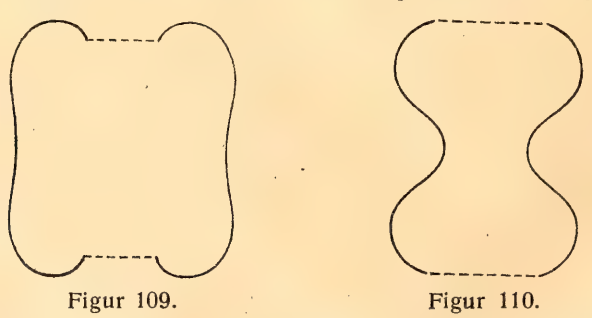
tikal verlaufenden Profillinie nach innen weckt notwendig den Eindruck einer solchen horizontal nach innen, also gegen die horizontal ausweitende Tätigkeit gerichteten und ihre Wirkung vermindernden oder relativ aufhebenden Kraft.

Die Formen, die ich hier im Auge habe, sind Formen von der Art der Figur 107. Solche Formen bezeichnen wir ausdrück-



Figur 107. Figur 108.

lich als Formen des horizontal eingezogenen Wulstes, In Figur 107 ist ein symmetrischer Wulst vorausgesetzt. Dieser nun kann, wie wir wissen, zunächst ein rein elastischer oder ein straffer oder ein relativ weicher sein. Natürlich kann jede dieser Wulstformen von der horizontal einengenden Kraft getroffen

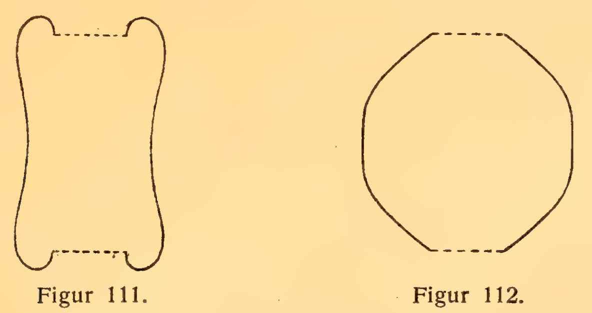


Figur 109. Figur 110.

und modifiziert werden. Es bestehen also die Möglichkeiten des rein und vollkommen elastischen, des straffen und des weichen eingezogenen Wulstes. Die Unterschiede, die hier sich ergeben, ersehe man aus den Figuren 108 und 109. Man beachte, daß bei allen diesen Formen die horizontale Einengung engen Grenzen unterliegt. Eine Figur etwa von der Form

der Figur 110 ist ästhetisch ein Ding der Unmöglichkeit. Offenbar muß ja die einziehende Tätigkeit, je stärker sie ist, je tiefer also die Verengerung wird, um so mehr nach oben und unten greifen und die Profillinie in ihrer ganzen Ausdehnung erfassen. Damit aber flacht sich jedesmal die Einwärtskrümmung ab. Aus der Figur 110 wird die Figur 107 oder 108. Das letzte Ende der Wirkung der horizontal einengenden Kraft ist die volle Abflachung, d. h. die Form mit vertikal geradlinigem Profil. Zugleich sieht man, daß die mögliche Einwärtsbiegung eine um so entschiedenere oder tiefere ist, je weicher der Wulst ist, oder je mehr er zum übernormalen wird, um so weniger entschieden, je mehr er den Charakter des straffen Wulstes hat. Andererseits verbreitet sich die mögliche Einwärtsbiegung um so mehr, je mehr das Wulstprofil sich in seiner Mitte der geraden Linie nähert. Die Einwärtsbiegung ist darnach die tiefste und zugleich die breiteste beim übernormalen korbbogenförmigen Wulste. Siehe Figur 111.

Hiermit ist auch schon gesagt, daß der durch die Kraft der horizontalen Einengung modifizierte Wulst einmal ein Wulst

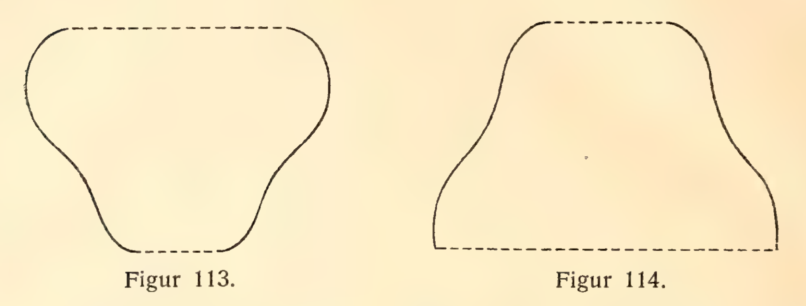


Figur 111. Figur 112.

mit allseitig gleicher Spannung, zum anderen ein solcher mit Biegungsfestigkeit, endlich ein solcher mit endlich begrenzter horizontaler Ausdehnungsfähigkeit sein kann. Oder mit anderen Worten: er kann ein kreisförmiger, ein kniebogen- oder ein korbbogenförmiger sein. Und daraus ergeben sich wiederum entsprechende Formen des horizontal eingezogenen Wulstes. Man vergleiche hier mit der Figur 111 die Figur 112.

Weiter können wir aber auch hier die Voraussetzung, der

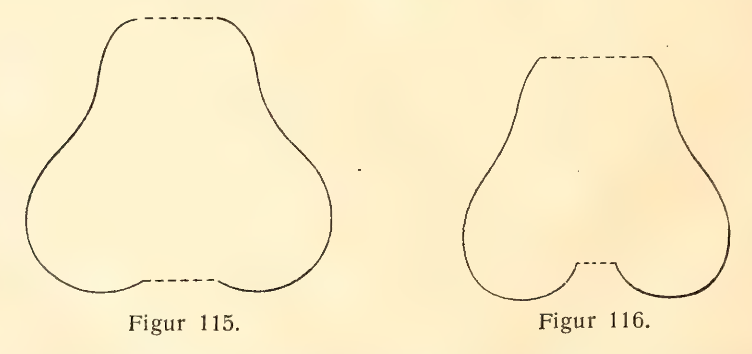
modifizierte Wulst sei ein symmetrischer, aufgeben und annehmen, die Basis sei eingeengt oder ausgeweitet. Dann entstehen die eingezogenen Wülste mit reaktiver Tendenz der Ausweitung bzw. Einengung. Die erstere Möglichkeit zeigt Figur 113,



Figur 113. Figur 114.

die zweite, die modifizierte Umkehrung derselben, Figur 114. Jenes ist eine bekannte Form von Trinkgefäßen, dieses einer bekannte Kannenform.

Und dazu treten dann die Möglichkeiten, die ich durch die Namen „Wulst mit verklingendem Druck" bzw. „mit verklingendem spontanen Impuls der Verengerung" bezeichnete. Diesen beiden Möglichkeiten steht gegenüber die dritte, daß im

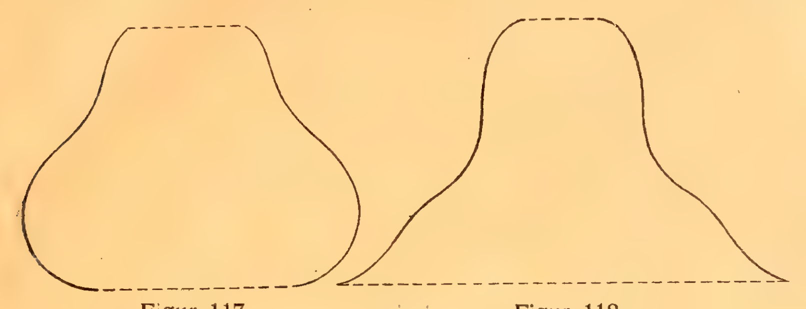


Figur 115. Figur 116.

Wulste weder ein verklingender Druck noch eine verklingende Verengerung wirksam sei, und die vierte, daß in ihm beides zugleich wirke.

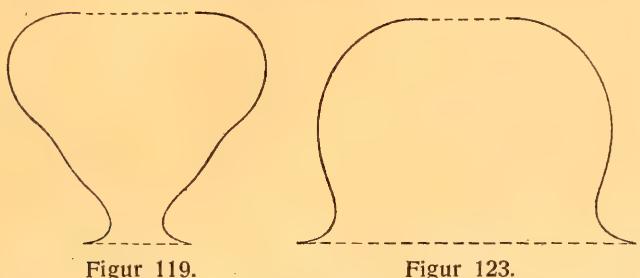
Hierbei gehen wir wiederum aus von dem symmetrischen Wulste. Gesetzt, es findet sich in einem eingezogenen Wulste

dieser Art die *erste* jener beiden Tendenzen, dann ergeben sich Formen wie die von Figur 115. Ist dagegen die Basis des Wulstes verengert, so verwandelt sich diese Form in die der



Figur 117. Figur 118.

Figur 116. Ist sie ausgeweitet, so entstehen Formen, wie sie die Figuren 117 und 118 zeigen.



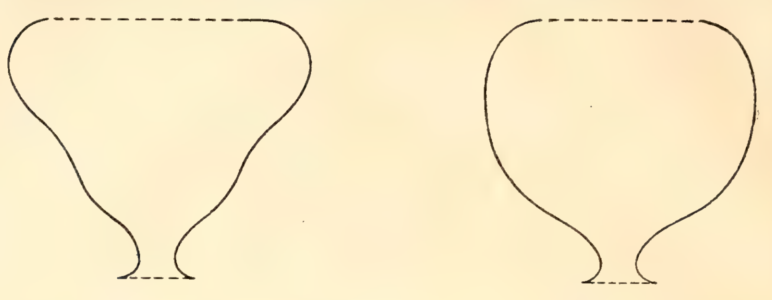
Figur 119. Figur 123.

Entgegengesetzte Formen ergeben sich, wenn wir die Annahme machen, der symmetrische oder asymmetrische Wulst unterliege einem verklingenden Impuls der Verengerung. Hier entsteht, wenn der Wulst symmetrisch ist, etwa die Form der Figur 119 und 120. Tritt dazu die Verengerung der Basis, so wird daraus die Form der Figuren 121 bzw. 122. Tritt eine Erweiterung der Basis an die Stelle, so entsteht etwa die Form der Figur 123.

Figur 120.

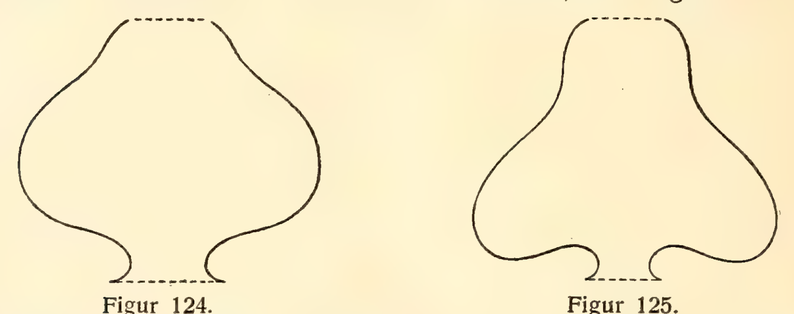
Dazu tritt endlich die Möglichkeit, daß sich die beiden Motive der verklingenden Einengung und des verklingenden inneren Druckes kombinieren. In diesem Falle

entstehen Formen, wie sie die Figuren 124—130 zeigen. Dabei ist nacheinander vorausgesetzt, daß die untere Weite der oberen



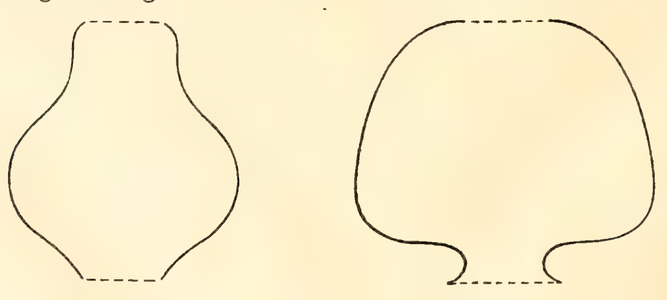
Figur 121. Figur 122.

gleich, daß jene geringer, und daß sie größer sei als die obere Weite. Das Charakteristische dieser Formen, im Vergleich mit



Figur 124. Figur 125.

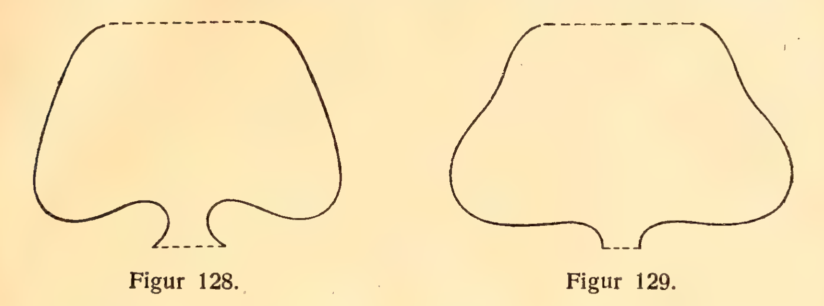
allen bisher erwähnten Formen, bedarf keiner näheren Angabe oder Begründung.



Figur 126. Figur 127.

Auch hier ist wiederum hinzuzufügen, daß alle die bezeichneten Formen vertikal elliptisch oder horizontal elliptisch

gestreckt sein können. Kommt in die Form der Figur 107 etwa die vertikal oder horizontal elliptische Streckung, dann ergeben

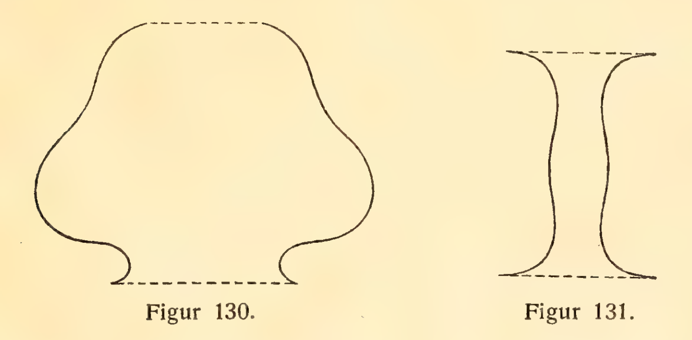


Figur 128. Figur 129.

sich mechanisch leicht aus Figur 107 herzustellende neue Formen.

Wulstige Einziehung.

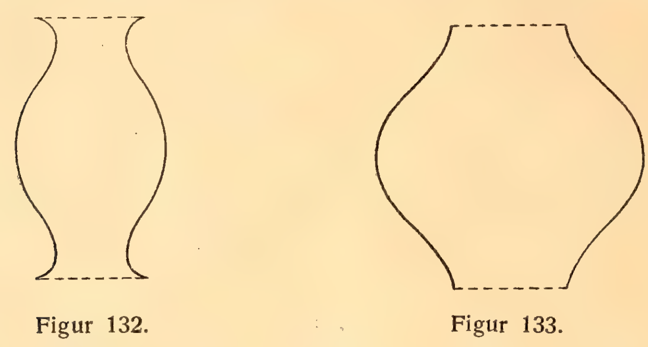
Die sämtlichen Möglichkeiten, die wir soeben beim eingezogenen Wulst unterschieden, kehren nun wieder bei den „wulstigen Einziehungen". So nennen wir alle die Gebilde, in welchen eine Einziehung durch eine horizontal wirkende



Figur 130. Figur 131.

ausweitende Tätigkeit modifiziert wird. Eine mögliche einfache Form dieser Art stellt Figur 131 dar. Wie diese Form entsteht, ergibt sich aus dem oben Gesagten. Man vergegenwärtige sich die Form der Figur 80 und denke sich eine horizontal ausweitende Kraft in dies Gebilde hinein. Diese wirkt als hori-

zontale Kraft auf das horizontale Gebilde, soweit die Einziehung als eine horizontale erscheint. Dies ist aber, wie oben gesagt, in dem Maße der Fall, als die Profillinie vertikal verläuft. Dies nun tut sie am meisten in der Mitte. Hier geschieht demnach zunächst eine Ausbauchung. Diese erfaßt aber, je weiter sie geht, um so mehr das ganze Profil, greift also mehr und mehr nach oben und unten. In unserem Falle würde eine weitergehende Wirkung der horizontal ausdehnenden Kraft etwa die Form der Figur 132 und weiter die der Figur 133 ergeben.

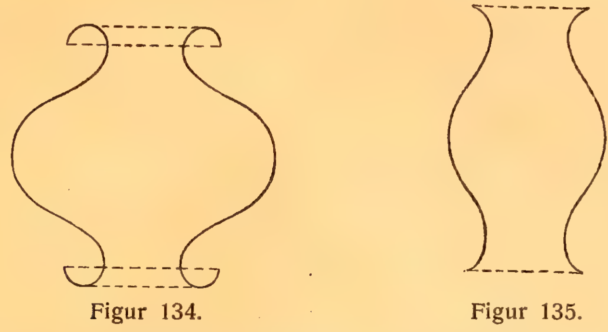


Figur 132. Figur 133.

Dabei ist zugleich immer festzuhalten, daß die obere und untere Begrenzungslinie, d. h. die Basis und die obere Weite, und ebenso die Höhe des Gebildes keine Verschiebung erfahren.

Bei dieser Wirkung der horizontal ausweitenden Kraft ist es nun aber wiederum gleichgültig, auf welchem Wege die Einziehung, auf welche ihre Wirkung geschieht, entstanden ist, d. h. welche besonderen Kräfte in ihr wirken und ihr ihre besondere Form geben. Und dies will besagen, wir dürfen in diesem Zusammenhange wiederum alle die verschiedenen Voraussetzungen machen, die wir oben beim Wulste und der Einziehung und nachher beim eingezogenen Wulste machten. Es bestehen demnach für unsere wulstigen Einziehungen, und zwar voneinander gesondert, alle die Möglichkeiten, die für die Einziehung und den Wulst und den eingezogenen Wulst bestanden. Ich will aber auch diese Formen nicht im einzelnen bezeichnen, sondern mich begnügen, auf die Unterschiede kurz hinzudeuten und einige besonders charakteristische Formen herauszuheben.

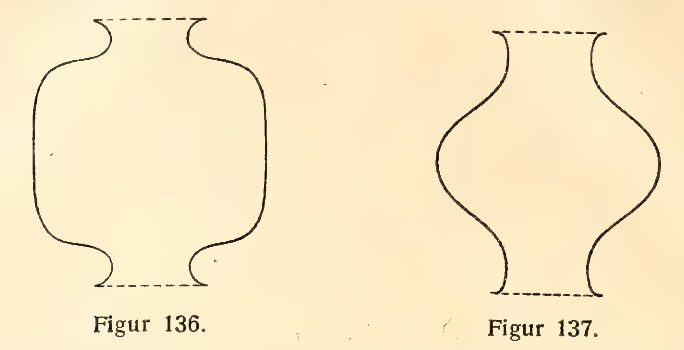
Zunächst leuchtet ein, daß auch hier wiederum die elastischen Formen mit normaler Einwärts- und Auswärtskrümmung solche sich gegenüber haben, in welchen die Einwärts- und Auswärtsbewegung keine gleichgroße innere Reaktion hervorruft, d. h. die „weichen" Formen, und andererseits die straffen Formen, d. h. diejenigen, in welchen zum elastischen Widerstand eine primäre vertikale Tätigkeit oder ein vertikaler Starrheitswiderstand hinzutritt. Diese verschiedenen Möglichkeiten des eingezogenen Wulstes sind veranschaulicht durch die Figuren 134 und 135.



Figur 134. Figur 135.

Dazu tritt der Gegensatz zwischen den Formen mit allseitig gleicher Spannung und den Formen mit Biegungswiderstand und endlich denjenigen, in welchen die Möglichkeit der Veränderung der horizontalen Weite eine endliche Grenze hat. In der letzteren Annahme liegen aber zwei Annahmen, nämlich diejenige, welche den korbbogenförmigen Wulst, und andererseits diejenige, welche die korbbogenförmige Einziehung ergäbe. Jenes ist die Annahme, daß die Fähigkeit der horizontalen Ausweitung, dies die Annahme, daß die Fähigkeit der horizontalen Einengung endlich begrenzt ist. Oder, was dasselbe sagt, jenes ist die Annahme, daß der Ausdehnungswiderstand, dies die Annahme, daß der Einengungswiderstand einem in der Endlichkeit liegenden Punkte sich nähert, wo derselbe unendlich oder absolut wird. Und diese beiden Annahmen nun müssen wir hier scheiden, d. h. wir können die erste, dann die zweite Annahme machen und drittens die beiden vereinigen. Im ersteren Falle ergeben sich Formen von der Art der Figur 136, im zweiten solche

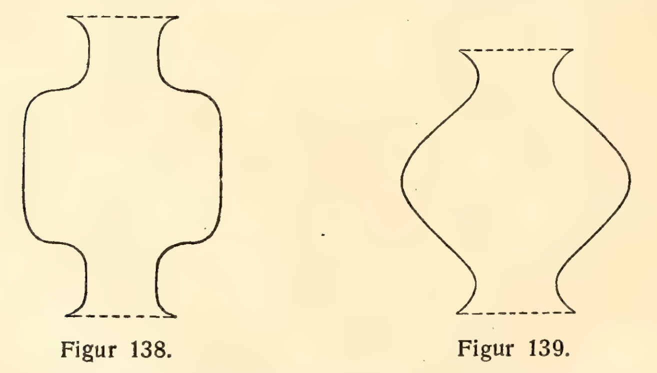
von der Art der Figur 137, endlich im dritten Formen von der Art der Figur 138, d. h. in jenem ersteren Falle ist die Einengung am oberen und unteren Ende korbbogenförmig. Im



Figur 136. Figur 137.

zweiten Falle ist die Ausbauchung, im dritten ist die Figur überhaupt korbbogenförmig begrenzt.

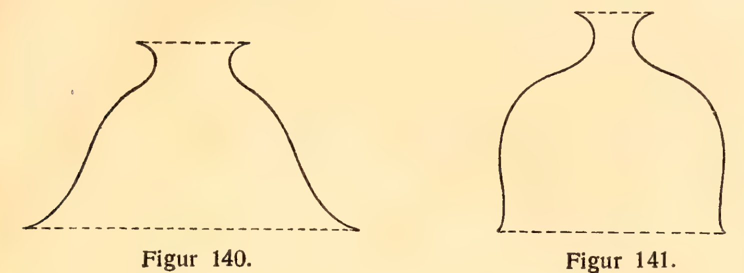
Dagegen macht sich die Biegungsfestigkeit ihrer Natur nach in dem ganzen Gebilde in gleichem Maße geltend. Es entstehen hier Formen, wie sie die Figur 139 andeutet. Damit ist



Figur 138. Figur 139.

gesagt, daß beim eingezogenen Wulste die Dreizahl der Möglichkeiten, die bei Wulst und Einziehung unterschieden und durch die Namen kreisförmig, knieförmig und korbbogenförmig bezeichnet wurden, beim eingezogenen Wulste in eine Fünfzahl sich verwandelt. Die korbbogenförmigen Gebilde sind eben, wie wir sahen, in sich selbst wiederum dreifacher Art.

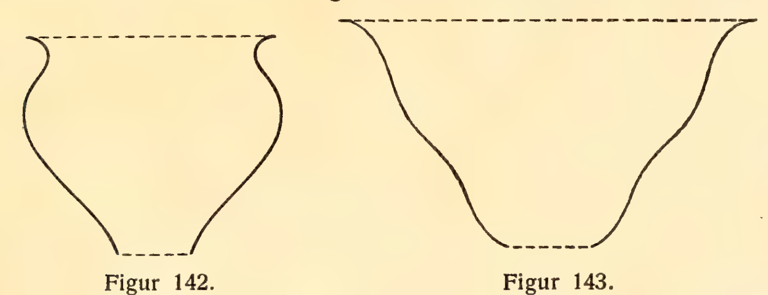
Bei allen bisherigen Formen nun war vorausgesetzt, daß die Basis die natürliche horizontale Gleichgewichtslage repräsentiere. Aber daneben steht die Möglichkeit der verengerten und der erweiterten Basis. Unter Voraussetzung einer solchen entstehen auch hier neben den symmetrischen Formen Formen der reak-



Figur 140. Figur 141.

tiven Ausweitung oder Einengung. Der letzteren Art sind die Formen der Figur 140 und 141.

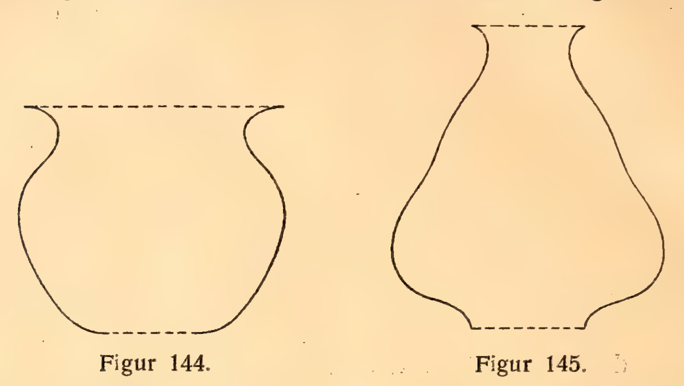
Dagegen sind die Formen der ersteren Art, d. h. die Formen der wulstigen Einziehung mit Einschnürung an der Basis Formen von der Art der Figur 142 oder 143. Die erste dieser



Figur 142. Figur 143.

beiden Formen ähnelt der Form der Figur 104. Aber dies hindert nicht, daß zwischen beiden ein grundsätzlicher Unterschied besteht. In der letzteren Form liegt die größte Weite der Ausbauchung von der Mitte des Gebildes an nach unten. In unserer Figur 142 dagegen liegt dieselbe in der oberen Hälfte des Gebildes. Aus Figur 143 wird die Figur 144, wenn die Tendenz der Reaktion gegen die Einschnürung der Basis über die Stärke der einziehenden Tätigkeit überwiegt. Bei der letzteren Figur sehen wir zwei Ausbauchungen; die eine, nämlich die obere,

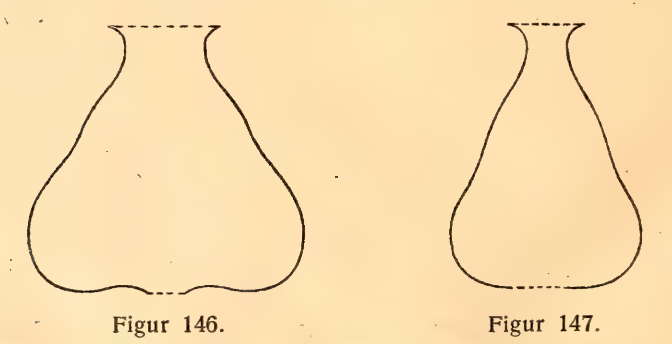
der wulstigen Einziehung als solcher angehörig, die andere, die Auswärtssendung der Profillinie an ihrem unteren Ansatzpunkt, die reaktive Ausbauchung, d. h. die Reaktion gegen die Einschnürung. In der Mitte zwischen beiden Formen liegt die Form



Figur 144. Figur 145.

der Figur 144, in welcher beide Ausbauchungen zusammenfließen. Auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen dieser Form und der Form der Figur 99 braucht nicht hingewiesen zu werden.

Die Einziehungen, mit welchen wir soeben die „wulstigen Einziehungen mit verengerter Basis" verglichen, sind solche, in

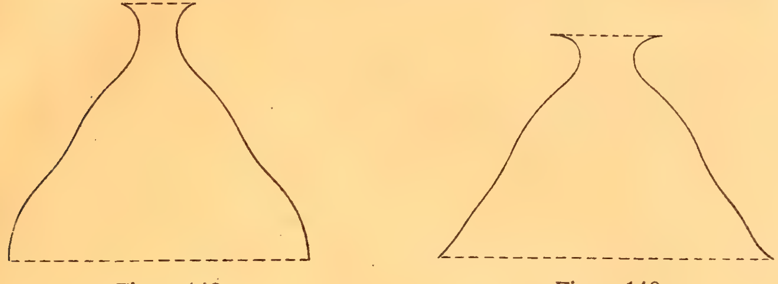


Figur 146. Figur 147.

welchen ein verklingender Impuls der Einengung bzw. ein verklingender Druck wirkt. Lassen wir nun auch in unseren Formen diese Faktoren mitwirken. Es wirke etwa zunächst ein verklingender Druck in einer an sich symmetrischen wulstigen Einziehung. Dann ergeben sich solche Formen wie sie Figur 145

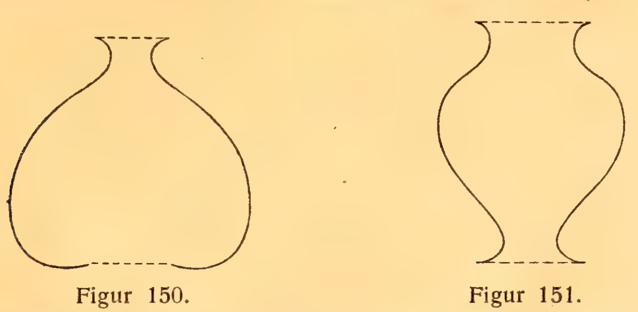
zeigt. Ist die Basis der Figur verengert, dann wird daraus etwa die Form von Figur 146 oder 147.

Ist sie erweitert oder gedehnt, so entsteht die Form der Figur 148 oder bei geringerer Größe des verklingenden Druckes die Form der Figur 149. Natürlich sinkt hier der Schwerpunkt



Figur 148. Figur 149.

des Ganzen um so mehr nach unten, je größer der verklingende Druck ist. In Figur 147 und 148 wird hierbei die Wirkung des verklingenden Druckes unterstützt durch die Reaktion der Einschnürung der Basis. Im übrigen ergeben sich hier notwendig wiederum zwei Punkte der Ausweitung; doch kann dabei die obere

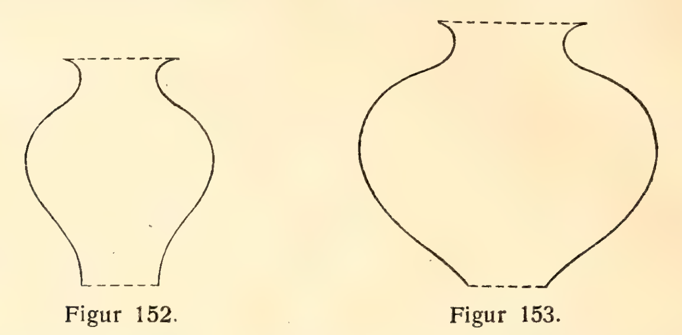


Figur 150. Figur 151.

Ausweitung immer nur eine relative sein, eine Verlangsamung des Überganges der unteren Ausbauchung in die obereEinengung. Die hier in Rede stehenden Formen gehen, wenn der verklingende Druck langsamer verklingt, in Formen von der Art der Figur 150 über, d. h. die beiden Ausbauchungen fließen auch hier in eine zusammen. Die so entstehende Form kann wiederum verglichen werden mit der Form der Figur 99, die eine Form der Einziehung,

aber eben darum von der unserigen prinzipiell verschieden ist.

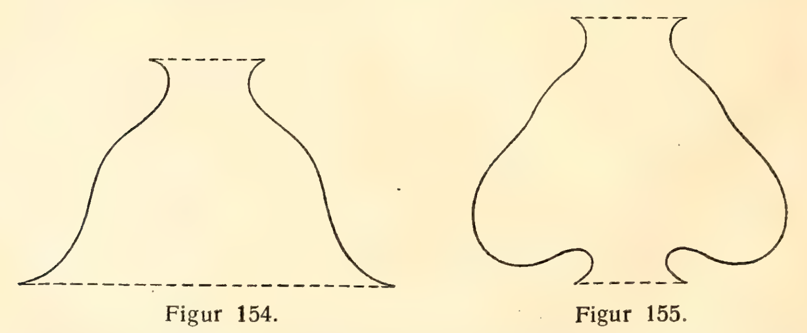
Diesen Formen stehen nun diejenigen gegenüber, in welchen nicht ein verklingender Druck, sondern ein verklingender Impuls der Einengung wirksam ist. Hier ergibt sich unter der Voraus-



Figur 152. Figur 153.

setzung ursprünglicher vertikaler Symmetrie des Gebildes etwa die Form 151. Dagegen ergibt die Verengerung der Basis die Form der Figur 152 und weiterhin der Figur 153, die Dehnung derselben die der Figur 154.

In allen diesen Formen ist im Vergleich mit den Formen



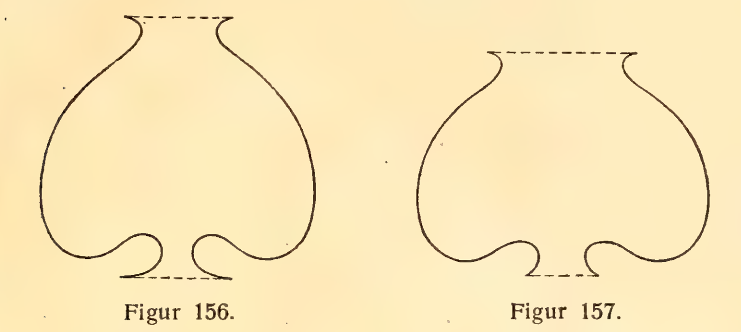
Figur 154. Figur 155.

der Figuren 99ff. der Schwerpunkt des Gebildes durch die verklingende Einengung nach oben zu verschoben.

Endlich besteht auch bei den wulstigen Einziehungen die Möglichkeit der Kombination der verklingenden Einziehung und des verklingenden Druckes. Daraus ergeben sich Formen, wie sie die Figuren 155—158 zeigen. Wiederum ist hier auf die

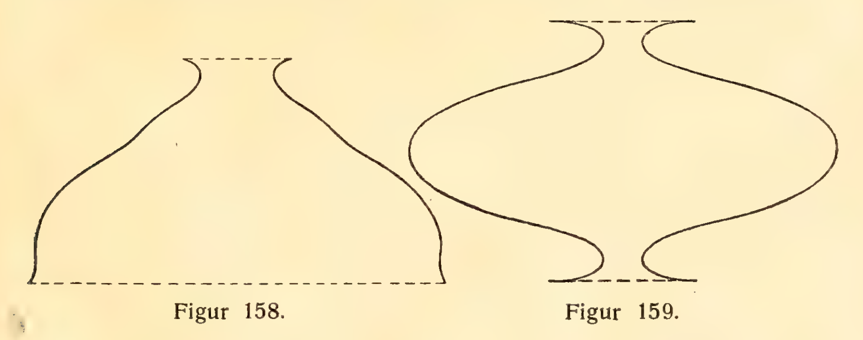
Möglichkeit des Ineinanderfließens der beiden Ausbauchungen, derjenigen, die der Form der wulstigen Einziehung als solcher eigen ist, und derjenigen, die der verklingende Druck ergibt, besonders zu achten.

Hinzugefügt kann auch hier noch werden, daß auch bei den wulstigen Einziehungen die dreifache Möglichkeit besteht,



Figur 156. Figur 157.

daß sie stehend oder liegend elliptisch sind oder einen dazwischen liegenden ausgleichenden Charakter haben. Das letztere ist der Fall, wenn die Einziehung, aus welcher wir die wulstige Einziehung entstehen lassen, eine kreisförmig begrenzte, bzw.



Figur 158. Figur 159.

eine Modifikation einer solchen ist. Dagegen gewinnt auch die wulstige Einziehung eine stehend oder liegend elliptische Grundform, wenn jener Wulst eine solche besitzt. Eine einfache wulstige Einziehung mit liegender elliptischer Form repräsentiert annähernd die Figur 159.

Verwendbarkeit der „kombinierten Profile“. Zusammenfassung.

Was die Verwendbarkeit der wulstigen Einziehung und des eingezogenen Wulstes anbetrifft, so ergibt sich aus ihrer natürlichen Entstehungsweise, daß diese Formen in allen ihren Modifikationen weder wie der reine Wulst widerstandsfähiger Träger einer Last sein können, noch auch, daß sie da verwendbar sind, wo ein kraftvolles Aussichherausgehen in vertikaler Richtung gefordert ist, wie es nach oben Gesagtem die reine Einziehung repräsentiert. Der eingezogene Wulst verdankt sein Dasein, wie wir sahen, einer spontanen Tätigkeit der Einziehung, die zur Wulstform hinzutritt. Diese nun hat ihre bestimmte Größe, und es liegt in ihrer Natur, daß sie durch jeden von oben kommenden Druck vermindert und, wenn der Druck wächst, schließlich ganz und gar aufgehoben wird. Das Ergebnis dieser Aufhebung ist das Insichzusammenfallen des Gebildes in der Weise, daß sich dasselbe in einen reinen Wulst verwandelt. Und die wulstige Einziehung hat zur Grundlage eine Einziehung. In dieser aber ist durch die Wirkung des horizontalen Druckes die innere Spannung zwischen der einziehenden Tätigkeit und der reaktiven horizontalen Gegentendenz gegen dieselbe aufgehoben. Damit verliert das ganze Gebilde seinen Charakter der angespannten vertikalen Tätigkeit. Mit einem Worte, beide Gebilde sind ihrer Natur nach leicht sich aufrichtende, stehende, jeden Gedanken an kraftvolle Leistung abwehrende; sie sind eben darum spezifische Gefäßformen.

Fassen wir nun endlich die im Vorstehenden bezeichneten Möglichkeiten von einfachen architektonischen, keramischen und tektonischen Grundformen zusammen, so ergibt sich eine reiche Mannigfaltigkeit von solchen. Mehrfache Einteilungs- oder Unterscheidungsgründe wurden angegeben: Sie alle aber kreuzen sich gegenseitig. Daraus ergeben sich vielfache Kombinationen, auf die im einzelnen nur teilweise hingewiesen wurde. An der Spitze dieser Einteilungsgründe steht der Gegensatz zwischen

einfach sich aufrichtender Form, Wulst, Einziehung, wulstiger Einziehung, eingezogenem Wulst. Mit diesem Gegensatz kreuzt sich aber der Gegensatz zwischen normalen, übernormalen und unternormalen Formen, weiterhin der Gegensatz zwischen kreisförmigen oder ursprünglich kreisförmigen, kniebogen- und korbbogenförmigen Gebilden; der Gegensatz zwischen Formen, deren Basis die natürliche Gleichgewichtslage repräsentiert, und denjenigen, in welchen die Basis verengert oder erweitert ist; der Gegensatz zwischen Formen mit nach oben verklingendem, spontan verengendem Impuls, Formen mit verklingendem Druck, solchen, bei denen weder das eine noch das andere stattfindet, und endlich solchen, bei welchen beides zusammenwirkt; endlich der Gegensatz der stehend elliptischen, der liegend elliptischen und der in der Mitte liegenden Formen. Die Zahl der möglichen Kombinationen aus der Kreuzung aller dieser Gegensätze ergibt $5 \times 3 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3$, also 1620 Grundformen. Als besonderer Grenzfall sind die Grundformen II und III zu bezeichnen. Den Unterschied der normalen, übernormalen und unternormalen Formen kann man als einen bloß quantitativen aus der Reihe der Einteilungsgründe streichen; dann reduziert sich jene Anzahl auf 540. Diese aber sind sämtlich grundsätzlich unterschieden, d. h. sie entstehen aus qualitativ, nicht bloß quantitativ verschiedenen Entstehungsbedingungen. Sie tragen also mit Recht den Namen von Grundformen. Daß die herkömmliche Kunst- und insbesondere Architekturwissenschaft angesichts dieser vielen Möglichkeiten mit den bekannten wenigen und teilweise so wenig charakteristischen Namen sich durchschlägt, ist für den gegenwärtigen Stand dieser Wissenschaft charakteristisch, ändert aber nichts an der bezeichneten Tatsache.



VIERTER ABSCHNITT.

Formen der Raumkünste.

Sechzehntes Kapitel: Allgemeines zur Raumästhetik.

Einfühlung in räumliche Formen. „Allgemeine apperzeptive Einfühlung".

Wir haben in unserem letzten Abschnitt aus einem umfassenderen Tatsachenzusammenhange, den wir mit dem Namen „Formen der Raumkünste" bezeichnen können, ein Stück herausgenommen und um seines Reichtums und seiner Geschlossenheit willen der systematischen Betrachtung dieses Tatsachenzusammenhanges vorangestellt. Es ist jetzt unsere Aufgabe, dies Stück einigermaßen zu einem Ganzen zu vervollständigen. Hierbei verweise ich zunächst auf das Allgemeine, was oben über bildende Kunst, und verweise von neuem auf das, was im ersten Band dieser Ästhetik über „ästhetische Mechanik" gesagt wurde. Dieser Begriff wurde im letzten Abschnitt als bekannt vorausgesetzt.

Alle bildende Kunst, so sahen wir, ist Kunst der räumlichen Form. Aus der Menge der bildende Künste schieden wir aber sofort die Bildkünste aus. Diese bilden ab, d. h. sie geben Formen des Wirklichen oder geben Naturformen wieder. Ihnen nun stehen gegenüber die nicht Naturformen abbildenden, sondern Formen frei schaffenden Künste. Dieselben gestalten in freien Bildungen den Raum. Wir nennen sie darum Raumkünste.

Wie aber die Bildkünste nicht Formen des Wirklichen um ihrer selbst willen wiedergeben, sondern um des in ihnen liegenden Lebens willen, so auch zielen die Raumkünste auf

das Leben, das in den von ihnen frei geschaffenen Formen liegt. Der Raum, den sie gestalten, ist also nicht der geometrische, sondern der mit Leben erfüllte Raum. Indem sie Raum gestalten, gestalten sie das Raumleben. Sie tun dies, indem sie aus dem Raum die allgemeinen Raumkräfte, oder die allgemeinen mechanischen Kräfte und Tätigkeiten herausgreifen und in einzelnen Raumformen ihr freies Sichauswirken zur unmittelbaren Anschauung bringen. Auch die Bildkünste sind räumliche Künste. Die Plastik gibt uns den von Körpern erfüllten Raum, die Malerei den Raum, in welchem Dinge „leben, atmen und zueinander in Beziehung stehen“, in welchem Licht und Luft ihr Wesen treiben. Aber sie alle bilden nicht Raum, sondern sie bilden Räumliches nach. Dadurch sind die „Raumkünste“ von allen Bildkünsten wohl unterschieden.

Doch sind bei diesen Raumkünsten wiederum zwei Möglichkeiten zu unterscheiden. Die eine ist diese: Die Raumkunst gestaltet den Raum schlechtweg oder bringt ein Leben zur Anschauung, das in diesen Formen rein als solchen liegt. Sie nimmt aus dem leeren, aber bei aller Leerheit doch lebendigen Raum die in ihm der Möglichkeit nach liegenden Tätigkeitsweisen oder Funktionen und bannt sie in Formen, so daß sie in diesen zur unmittelbaren Anschauung kommen. Oder umgekehrt gesagt, sie nimmt aus dem leeren und doch lebendigen Raum die in ihm der Möglichkeit nach liegenden Formen und bringt in ihnen die darin liegenden Tätigkeiten oder Funktionen zur reinen Anschauung.

Dieser Möglichkeit aber steht gegenüber die andere: Die Raumkunst formt eine materielle Masse und bringt in diesen Formen die allgemeinen Kräfte und Funktionen, die in dem von dieser Masse erfüllten Raume liegen, zur unmittelbaren Anschauung. Dort haftet das Leben an der frei geschaffenen Form als solcher, hier haftet es an der Form einer frei geformten materiellen Masse; dort ist das abstrakte Raumleben, hier das in einer materiellen Masse liegende Raumleben gestaltet. Dort sind aus dem abstrakten Raume, hier aus dem Raum der raumfüllenden Masse die allgemeinen Kräfte und Tätigkeiten herausgenommen und für sich zur Anschauung gebracht.

Sofern nun die Raumkunst jenes tut, ist sie abstrakte Raumkunst; sofern sie dies tut, kann sie Massenraumkunst heißen. Jene ist „freie" Ornamentik, diese technische Kunst: wobei von der „freien Ornamentik" die Ornamentierung des technischen Kunstwerkes, wovon später, zu unterscheiden ist.

Doch stehen diese beiden Arten der Raumkunst sich auch wiederum nicht fremd gegenüber. Sie sind eine und dieselbe Kunst der frei geschaffenen räumlichen Formen. Und es sind gleichartige Formen, in welchen die abstrakte Raumkunst den Raum und in welchen die technischen Künste den Raum der raumfüllenden Masse gestalten. Andererseits sind doch freilich die Formen des technischen Kunstwerkes zugleich durch die materielle Masse und ihre besondere Eigenart bedingt. Wie sich dies beides vereinigt, werden wir gleichfalls später sehen.

Was wir in der unbeseelten Welt wahrnehmen, ist nichts als einfaches Dasein und Geschehen. Aber dies nehmen wir eben wahr und fassen es auf oder machen es uns geistig zu eigen. Und indem wir dies tun, durchdringen wir das Wahrgenommene mit unserer Tätigkeit, unserem Leben, unserer Kraft, kurz mit uns selbst.

Schon die einfache, gerade Linie ist mir nicht fertig gegeben, sondern gegeben sind mir etwa, wenn die Linie schwarz auf weißem Hintergrunde mir entgegentritt, eine Menge schwarzer und weißer Punkte oder Flecken. Die schwarzen Punkte gehen in andere schwarze Punkte der Linie, sie gehen aber ebensowohl in die weißen Punkte der Umgebung ohne Unterbrechung über. In dem Ganzen, das meiner Gesichtsempfindung sich darbietet, ist die schwarze Linie mit vielerlei anderem zusammen implizite vorhanden. Sie wird in dem Ganzen meines Sehfeldes mitgesehen. Soll sie nicht implizite, sondern explizite für mich da sein, nicht mitgesehen, sondern für sich gesehen werden, soll also der abgeschlossene Gegenstand, den ich „diese Linie" nenne, für mich existieren, so muß ich denselben aus dem Ganzen, das ich wahrnehme, herauslesen oder herauslösen, d. h. ich muß Teil um Teil aus der Umgebung herausheben, Teil zu Teil hinzufügen und sukzessive die Teile miteinander

verbinden, und so schließlich das Ganze schaffen. Ich muß dabei an einem Punkte einsetzen, weiter und weiter gehen und schließlich absetzen. Jenes sukzessive Hinzunehmen und Vereinheitlichen ist ein Aufnehmen der Elemente der Linie in einen einzigen Akt der Auffassung, der das Ganze umspannen soll. Es ist ein sukzessives Sichsauweiten dieses Aktes, ein Gewinnen einer größeren und größeren Spannweite desselben, bis er alle diese Elemente in sich aufgenommen hat. Und das Absetzen ist im Vergleich damit eine in entgegengesetzter Richtung gehende Leistung. Es ist das Abschließen dieser Ausweitungsbewegung, der Zusammenschluß des in den Akten der Auffassung Aufgenommenen, die Begrenzung der Auffassungstätigkeit, die Weiteres und immer Weiteres in den einen Akt aufzunehmen bereit ist.

Diese ganze innere Tätigkeit vollziehe ich aber auf das Geheiß der Linie. Die Linie gibt mir den Anstoß zu jenem Ansatze. Sie gebietet mir den sukzessive sich weitenden Akt. Und sie schreibt mir die Begrenzung dieser Ausweitungsbewegung vor. Die ganze Tätigkeit ist also meine und doch wiederum nicht meine Sache, sondern Sache der Linie. Die Linie, dieses Ding, oder dieser von seinem Hintergrunde geschiedene, abgeschlossene Gegenstand existiert für mich gar nicht ohne diese Tätigkeit. Dieselbe liegt somit in der Linie als konstituierender Faktor derselben. Die Linie wird durch sie — nicht an sich, aber für mich. Habe ich die Linie in meinem geistigen Besitz, so habe ich sie als etwas, das diese Tätigkeit in sich schließt, so gut wie es die einzelnen Elemente, die durch die optischen Reize gegeben sind, in sich schließt. Es ist unmöglich, daß irgendeine Linie der Welt für mich existiere oder für mich dieser abgeschlossene und für sich bestehende Gegenstand sei, ohne daß in solcher Weise ich mit meiner Tätigkeit unmittelbar darin bin. Sofern aber diese meine Tätigkeit in der Linie liegt, ist sie die Tätigkeit dieser Linie. Sie ist die ausweitende Tätigkeit der Linie, die an einem Punkte einsetzt, weitergeht und sich begrenzt. Sie ist Impuls zur Tätigkeit, fortgehende Tätigkeit, begrenzende Tätigkeit. Die Linie tritt durch solche Tätigkeit für mich ins Dasein und wird zu dieser Linie.

Sie gewinnt durch die ausweitende Tätigkeit für mich ihre Weite und durch die begrenzende Tätigkeit ihr abgeschlossenes Dasein, kurz ihre Begrenztheit.

Reden wir aber allgemeiner. Jedes räumliche Gebilde hat eine Form. Diese Form ist zunächst Ausweitung in einer oder mehreren Richtungen und Begrenzung. Und sie ist weiter Verharren in einer Richtung oder Art des Wechsels der Richtungen, schroffes Absetzen und Einsetzen oder stetiges Übergleiten; sie ist so oder so gearteter Fortgang zu größerer Weite oder zu engerer Begrenzung usw. Diese Form nun hat das räumliche Gebilde jedesmal für mich, weil ich ihm dieselbe durch meine Tätigkeit gebe. Ich gebe sie ihm, so gewiß ich das abgeschlossene Ganze des räumlichen Gebildes im Fortgang meiner auffassenden, heraushebenden und begrenzenden Tätigkeit, in innerlicher Ausweitung und Einengung des Blickpunktes des geistigen Auges, in innerlichem Einsetzen und Absetzen, innerlichem Verharren in einer Richtung, Wechsel der Richtungen, Übergleiten von einer Richtung in die andere, innerlichem Zusammenfassen und Verweben, Sondern und Aufeinanderbeziehen usw. für mich schaffe und für mich zu dem mache, was es dann für mich ist. Die „Form" ist eben die Daseinsweise des Ganzen als solchen für mich oder in meinem Geiste. Sie ist die Gesamtqualität oder die „Gestaltqualität". Es gibt aber, wie kein Ganzes, so auch keine Form eines Ganzen oder keine „Gestaltsqualität" außer in meinem Geiste oder durch meine innere formschaffende Tätigkeit. Und Form eines räumlichen Gebildes ist jederzeit Form eines Ganzen. Jede Form eines räumlichen Gebildes schließt also meine formschaffende oder formgebende Tätigkeit in sich. Diese ist meine und zugleich seine, d. h. des räumlichen Gebildes Tätigkeit. Das geformte Gebilde existiert für mich gar nicht ohne diese formschaffende Tätigkeit. Dieselbe ist notwendig in ihm, sofern das Gebilde für mich existieren soll; dasselbe ist ein Produkt aus den beiden Faktoren, dem sinnlich Gegebenen und meiner formschaffenden Tätigkeit. Damit haben wir dasjenige etwas genauer bezeichnet, was ich oben so ausdrückte: Indem ich ein räumliches Gebilde auffasse, durchdringe ich es mit meiner Tätigkeit oder meinem Leben. Leben und

Tätigkeit sind ja gleichbedeutende Begriffe. Zugleich habe ich damit noch einmal dasjenige bezeichnet, was ich im ersten Bande meiner „Ästhetik" allgemeine apperzeptive Einfühlung nannte.

Empirische oder „Natureinfühlung".

Dazu tritt aber sofort und überall die zweite Art der Einfühlung, nämlich diejenige, die ich an jener Stelle als Natureinfühlung bezeichnete. Das Gebilde, das ich wahrnehme und auffasse, ist im Raum. Es ist in demselben Raum, in welchem die Naturdinge sind. Und was in diesem Raum ist, betrachte ich nicht nur und fasse es in der Betrachtung zusammen und begrenze es, sondern ich verknüpfe es zugleich denkend nach Gesetzen des Denkens und an der Hand der Erfahrung.

Ein Ding sei vertikal ausgedehnt; dann verfällt es dem Gesetz der denkenden Verknüpfung, das in der Welt der Dinge die vertikale Richtung beherrscht. Was oben ist, habe ich immer wieder nach unten sinken sehen. Daraus ist mir eine Tendenz entstanden, das Obere nach unten sinken zu lassen. Es ist dies zunächst meine Tendenz, es in Gedanken herabsinken zu lassen. Aber diese Tendenz ist wiederum nicht meine Sache, sondern das Obere selbst drängt oder nötigt mich dazu. Damit ist die Tendenz objektiviert: sie ist eine Tendenz desjenigen, was oben ist, nach unten zu rücken.

Aber nicht alles, was oben ist, darf ich erfahrungsgemäß nach unten sinken lassen. Es geschieht oft genug, daß ein Oberes tatsächlich nicht nach unten sinkt. Dann fordert es mich auf oder gebietet mir, es jener Tendenz zum Trotze da festzuhalten, wo ich es sehe. Ich halte es also tatsächlich fest. Und ich tue dies im Gegensatz zu jener Tendenz des Herabsinkens. Wiederum aber haftet diese Tätigkeit des Festhaltens für mein Bewußtsein an den gesehenen Gegenständen.

Hierbei sind zwei Möglichkeiten: Ich sehe das Obere nicht herabsinken, weil etwas unter ihm ist. Dies „weil" will besagen, ich würde es allerdings nach Aussage anderweitiger Erfahrungen herabsinken sehen, wenn dies Untere nicht da wäre. In solchem Falle gebietet mir also das Untere die Festhaltung

des Oberen an seiner Stelle. Es haftet an dem Unteren der „Widerstand“ gegen das Herabsinken, das Untere „widerstrebt“ dem Herabsinken des Oberen. Dies „Widerstreben“ ist in Wahrheit mein in das Untere eingefühlter, weil durch dasselbe mir erfahrungsgemäß vorgeschriebener Widerstand gegen die vorhin erwähnte Tendenz des Herabsinkens, die ihrerseits meine Tendenz ist, das Obere in Gedanken herabsinken zu lassen.

Die andere Möglichkeit ist die: Nicht ein darunter Befindliches gebietet mir, das Obere an seiner Stelle „festzuhalten“, sondern ich sehe einfach das Obere da verharren, wo es ist, ohne daß ein unter ihm Befindliches mir dies „verständlich“ machte. Dann liegt in dem Oberen selbst die Tendenz, sich an seiner Stelle zu erhalten, d. h. es „schwebt“ über dem Unteren. Daß etwas schwebt, dies besagt ja, es behauptet sich durch eigene innere Tätigkeit, die der Tendenz des Herabsinkens entgegentritt, in seiner Höhenlage.

Die Tendenz des Herabsinkens wird aber zugleich zu einer Tendenz von bestimmter Intensität oder Kraft, wenn wir ein Ding herabsinken sehen auch unter Umständen, unter welchen ein anderes Ding erfahrungsgemäß nicht herabsinken würde. Bestimmte Körper etwa sinken im Wasser, während andere oben bleiben. Dies letztere nun läßt uns in das Wasser einen Widerstand gegen das Herabsinken einfühlen. Sinkt aber nun ein Körper trotz dieses Widerstandes, so hat er eine besondere „Kraft“, d. h. meine Tendenz, ihn herabsinken zu lassen, hat, indem sie gegen die aus jener anderweitigen Erfahrung stammende Tendenz, ihn im Wasser nicht herabsinken zu lassen, oder was dasselbe sagt, indem sie gegen die im Wasser für mich liegende Tendenz, einen Körper in seiner Lage festzuhalten, standhält und trotz derselben, wiederum erfahrungsgemäß, sich verwirklicht, eine gewisse Intensität. Diese Intensität meiner Tendenz, in ein Objekt eingefühlt, nennen wir in diesem speziellen Falle „Schwerkraft“.

In analoger Weise nun entstehen alle Tätigkeiten, Tendenzen, Widerstände, Kräfte in der Natur. Sie sind alle ihrem letzten Ursprung nach nichts anderes als meine, aus der Erfahrung stammenden Tendenzen, Dinge in meinen Gedanken sich so

oder so bewegen zu lassen, beziehungsweise die durch den Augenschein unmittelbar gegebene Nötigung, solchen Tendenzen zum Trotz eine Bewegung sich vollziehen oder ein Ding in Ruhe verharren zu lassen. Die Wechselwirkung der Tätigkeiten und Tendenzen und das Gleichgewicht derselben ist die Wechselwirkung und das Gleichgewicht solcher in der Betrachtung des Daseins der Dinge und des Geschehens an den Dingen in mir entstandenen Tendenzen und Nötigungen. Die „Kräfte" sind die Intensitätsgrade, welche diese Tendenzen und Nötigungen in ihrem Gegeneinanderwirken gewinnen.

Vermöge der Einfühlung aber wird dies alles zum Eigentum der Dinge selbst. Dabei ist die Einfühlung nicht ein besonderer Akt, sondern sie ist ohne weiteres damit gegeben, daß diese Tätigkeiten und Tendenzen, dies Gegeneinanderwirken und dies Gleichgewicht und die Intensität derselben durch die Dinge selbst und die Weise, wie sie ohne mein Zutun sich darstellen, ins Dasein gerufen sind, also in ihnen „liegen" oder an sie für mein Bewußtsein gebunden sind.

Gehen wir aber in der Betrachtung der Naturkräfte noch einen Schritt weiter. Wir reden auch von einer Tendenz oder Kraft der Beharrung in der Natur: Jedes Ding strebt da zu verharren, wo es ist. Und jedes in Bewegung befindliche Ding strebt in der Richtung und mit der Geschwindigkeit weiter zu gehen, die es einmal hat. Nun, auch diese Tendenz der Beharrung ist meine Tendenz. Es ist die Tendenz, das was irgendwo ist, in meinen Gedanken da zu belassen, wo es ist, bzw. die Tendenz, was in bestimmter Richtung und mit bestimmter Geschwindigkeit sich bewegt, in Gedanken so weiter sich bewegen zu lassen. Aber auch diese Denktendenz ist unmittelbar da oder wird von mir erlebt, indem ich ein Ding irgendwo sehe, bzw. sich bewegen sehe. Das Erlebnis dieser Tendenz ist unmittelbar in und mit dem Akte dieser Wahrnehmung gegeben. Die Tendenz haftet also für mein Erleben an dem wahrgenommenen Ding, ist daran gebunden, kurz, sie ist eingefühlt und ist damit zugleich eine Tendenz des Dinges.

Und damit hängt sogleich ein Weiteres zusammen. Wir sehen auch bewegte Dinge nicht in gerader Richtung weiter-

gehen. Darum besteht doch auch bei ihnen jene Tendenz. Im Gegensatz zu ihr erscheint dann jede Abbiegung von der geraden Richtung als eine Tätigkeit des Abbiegens oder erscheint begründet in einer besonderen Tendenz des Abbiegens, durch welche jene Tendenz überwunden wird. Diese Tendenz nun ist ihrem Ursprung nach nichts als die in dem tatsächlichen Abbiegen für mich liegende Tendenz oder Nötigung, den Körper als einen abbiegenden, d. h. in anderer Richtung weitergehenden aufzufassen, im Gegensatz zu der vorher bereits bestehenden Tendenz, ihn in gleicher Richtung weitergehend zu denken. Die Tendenz des Abbiegens „überwindet" die Tendenz des geradlinigen Fortganges, dies heißt: die von mir verspürte Nötigung, ihn als den abbiegenden aufzufassen, überwindet meine Tendenz, ihn in meinen Gedanken geradlinig weitergehen zu lassen.

Im Vorstehenden redete ich zunächst von Dingen. Was aber von diesen gesagt wurde, überträgt sich auch auf die räumlichen Formen. Jede räumliche Form, sagte ich, entsteht für mich durch meine Tätigkeit. Dies Entstehen nun ist ein räumliches; es ist also Bewegung. Und diese Bewegung unterliegt naturgemäß den Gesetzen der Bewegung, die mir erfahrungsgemäß vertraut sind. Dies heißt zunächst, daß ich sie naturgemäß an diesen Gesetzen messe.

Und dabei bestehen nun die beiden Möglichkeiten: Die Bewegungen sind aus den uns vertrauten Gesetzen der Bewegung verständlich, d. h. die Formen scheinen den sich selbst und ihrer Gesetzmäßigkeit frei überlassenen Bewegungen ihr Dasein zu verdanken. Oder aber es findet das Gegenteil statt: Die Bewegungen erscheinen als erzwungen, unfrei, in ihrem freien Ablaufe gehemmt oder gestört.

Diese Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung mit den uns vertrauten Bewegungsgesetzen hat nun nicht an sich ästhetische Bedeutung. Aber die Bewegungen, um die es hier sich handelt, sind ja zugleich Tätigkeiten oder Verwirklichungen von Tendenzen. Und diese Tendenzen sind, obzwar für uns an den Formen haftend, ihrem Ursprung und letzten Wesen nach unsere eigenen, in der Betrachtung der Formen entstehenden Tendenzen.

Und demgemäß ist die Freiheit und Unfreiheit derselben zugleich Freiheit und Unfreiheit der Verwirklichung unserer eigenen Tendenzen oder der Tendenzen der Betätigung unserer selbst.

Freiheit der Betätigung meiner selbst, frei sich auswirkende Tendenz der Selbstbetätigung aber ist Grund der Lust. Zwang und Unfreiheit in der Betätigung meiner selbst oder Zwang, im Widerspruch mit den in mir vorhandenen Tendenzen der Selbstbetätigung mich zu betätigen, ist Grund der Unlust. Und die Lust aus der Freiheit der eigenen Betätigung ist Selbstgenuß, beglückende Selbstbejahung. Die Unlust aus der Unfreiheit der eigenen Selbstbetätigung, der Hemmung, dem Zwange, dem diese unterliegt, ist Störung und Zerstörung des Selbstgenusses, ist unmittelbar gefühlte Lebensverneinung.

Und damit nun ist der ästhetische Wert oder Unwert der räumlichen Formen ohne weiteres gegeben. Ästhetisch wertvoll müssen uns Formen sein, in welchen wir uns frei tätig fühlen, ästhetisch unwert solche, in welchen wir uns in der Freiheit unserer Betätigung gehemmt und gestört fühlen. Ästhetisch wertvoll sind solche Formen, in welchen für uns Bewegungen liegen oder bewegende Kräfte sich verwirklichen, derart, daß diese Bewegungen den uns vertrauten Gesetzen der Bewegung entsprechen, ästhetisch unwert solche, bei denen das Gegenteil der Fall ist.

Zum Begriff der „ästhetischen Mechanik“.

Bewegende Kräfte nun nennen wir auch mechanische Kräfte, Gesetze der Bewegung mechanische Gesetze. Wir dürfen demnach auch sagen: ästhetisch wertvoll sind solche Formen, die für unsere ästhetische Betrachtung — die das Dasein in ein Werden, also in Bewegung auflöst — nach mechanischer Gesetzmäßigkeit ihr Dasein gewinnen und haben. Oder kurz, ästhetisch wertvoll sind die aus sich selbst mechanisch verständlichen Formen; ästhetisch unwert sind die aus sich selbst mechanisch unverständlichen, in diesem Sinne innerlich unmöglichen.

Die Bewegungen und die bewegenden Kräfte, die in ihrem

Zusammen- und Gegeneinanderwirken die räumlichen Formen ins Dasein rufen, bestehen nun für unsere ästhetische Betrachtung nur in Gestalt eines Gesamteindruckes, d. h. wir geben uns nicht Rechenschaft über die Art der Kräfte und die Weise ihres Wirkens, sondern haben einfach ein Gefühl der Freiheit und inneren Notwendigkeit des Verlaufes der Formen, beziehungsweise ein Gefühl des Zwanges und der inneren Unmöglichkeit. Wir geben jenem Gefühl auch wohl Ausdruck, indem wir von einem freien „Fuß" der Formen reden, oder wir bezeichnen einfach die Form, die uns dies Gefühl ergibt, als „richtig" oder als „in der Ordnung".

Die Ästhetik aber hat die Aufgabe, diesen Gesamteindruck in seine Elemente aufzulösen, also die in ihm erlebten Kräfte und Tätigkeiten voneinander zu sondern und einzeln herauszustellen und zu zeigen, wie sie zusammen und gegeneinander wirken und wie daraus die Form entsteht und sich im Dasein erhält. Die Ästhetik legt jenen Gesamteindruck sozusagen in eine innere Geschichte, nämlich die Geschichte der Tätigkeiten und des Entstehens der Form im Fortgang derselben, auseinander. Sie zeigt insbesondere, wie die Bewegungen oder bewegenden Kräfte ihrer eigenen inneren Gesetzmäßigkeit folgend, also frei, eine Form ins Dasein rufen können und müssen.

Indem aber die Ästhetik diese Gesetzmäßigkeit bewegender Kräfte und Tätigkeiten zeigt, ist sie ästhetische Mechanik. Mit diesem Namen habe ich denn auch seit langem, und insbesondere auch schon im ersten Bande dieser „Ästhetik", die Aufgabe der Ästhetik der künstlichen oder „geometrischen" Form belegt.

Diese ästhetische Mechanik ist nun wohl zu unterscheiden von der physikalischen Mechanik. Die letztere zeigt, wie Formen unter Voraussetzung bestimmter bewegender Kräfte tatsächlich entstehen. Die ästhetische Mechanik dagegen hat nichts zu tun mit solchem tatsächlichen Entstehen der Formen, sondern einzig mit dem Entstehen derselben für unsere ästhetische Betrachtung und unseren ästhetischen Eindruck.

Immerhin ist dieser ästhetische Eindruck ein Eindruck von

eben der Gesetzmäßigkeit mechanischer Kräfte, die auch den Gegenstand der physikalischen Betrachtung ausmacht. Er ist ein mechanischer Eindruck oder ein mechanisches Gefühl. Und dieses mechanische Gefühl ist nicht etwas von unserem erfahrungsgemäßen Wissen durchaus Verschiedenes, sondern es ist eine Art Niederschlag desselben. Es verhält sich zu diesem analog wie das Sprachgefühl zum Wissen von der Gesetzmäßigkeit einer Sprache oder wie das Schicklichkeitsgefühl oder das Taktgefühl zur klaren Einsicht in das, was da und dort das Schickliche oder das Richtige sei. D. h. das mechanische Gefühl ist im Grunde nichts anderes als eben jenes Wissen. Es ist in ihm nur dies Wissen nicht verstandesmäßig auseinandergelegt und mit verstandesmäßiger Schärfe bestimmt, sondern in einem Gesamteindruck verdichtet.

Solches Gefühl, sei es Sprachgefühl oder Schicklichkeits- oder mechanisches Gefühl, kann uns nun im gegebenen Falle sicher leiten. Doch ist seine Sicherheit auch wiederum keine absolute, und sie ist bei den einzelnen Individuen eine verschiedene.

Dies gilt aber vor allem von dem Gefühl, das hier in Rede steht. Die individuelle Verschiedenheit hinsichtlich der Sicherheit des mechanischen Gefühls scheint sogar recht erheblich. Und daraus ist leicht die Verschiedenheit in der Sicherheit der ästhetischen Wirkung räumlicher Formen begreiflich. Die ästhetische Wirkung der Formen besteht ja eben in der Weckung des mechanischen Gefühles.

Die verstandesmäßige Statuierung einer wirklichen, nicht nur für den ästhetischen Eindruck vorhandenen Gesetzmäßigkeit des Entstehens einer räumlichen Form nun kann nicht geschehen ohne mathematische Berechnung. Und sollte gezeigt werden, wie eine bestimmte Form nach solcher mechanischen Gesetzmäßigkeit zustande kommt, so bedürfte es dazu der auf solcher Rechnung beruhenden mathematischen Konstruktion.

Soweit aber das mechanische Gefühl sicher ist, d. h. mit dem verstandesmäßigen Wissen von mechanischer Gesetzmäßigkeit übereinstimmt, müßten Formen, die das mechanische Gefühl befriedigen, d. h. den Eindruck machen, daß sie mit

innerer Notwendigkeit so sich entfalten, wie sie es tun, mit denjenigen zusammenfallen, die einer mathematischen Rechnung und Konstruktion als aus diesen Kräften hervorgehend sich ergäben. Die ästhetisch verständlichen und darum erfreulichen Formen müßten jedesmal sich darstellen als solche, die auch aus dem ungehemmten Sichauswirken bestimmter mechanischer Kräfte mathematisch abgeleitet werden könnten.

Damit ist gesagt, daß auch zur exakten Durchführung der Aufgabe der ästhetischen Mechanik mathematische Berechnung und Konstruktion gehört. Sie wäre dafür zum wenigsten die exakte Grundlage oder der exakte Prüfstein. Zugleich würde sich bei solcher Berechnung und Konstruktion ergeben, wie weit das mechanische Gefühl uns sicher leitet, oder innerhalb welcher Grenzen es auch Abweichungen von der mathematisch mechanischen Gesetzmäßigkeit sich noch als gesetzmäßig gefallen läßt.

Diese exakte Durchführung der Aufgabe der ästhetischen Mechanik kann nun dem Ästhetiker nicht wohl zugemutet werden. Es scheint auch fast, als fehlten teilweise noch die dazu erforderlichen mathematischen Voraussetzungen. Sondern der Ästhetiker wird sich auf sein mechanisches Gefühl verlassen müssen. Bedingung dafür, daß er dies darf, ist, daß dasselbe sich als genügend ausgebildet erweist. Daß es aber so ist, dies wird er annehmen dürfen, wenn sein ästhetischer Eindruck ein sehr entschiedener ist, in dem Sinne, daß sehr wenig merkbare Änderungen an einer Form diese Form für sein mechanisches Gefühl aus einer möglichen in eine vollkommen unmögliche, widersinnige, verzerrte Form verwandeln können bzw. umgekehrt.

Diese Sicherheit des mechanischen Gefühls aber ist einerseits wohl Sache der natürlichen Anlage, andererseits zweifellos Sache der Übung. Wer den Versuch macht und künstliche oder geometrische Formen zeichnet und immer wieder zeichnet, Formen miteinander vergleicht und sie an seinem mechanischen Gefühle prüft, bald in dieser, bald in jener Richtung variiert und wiederum prüft, der wird bald finden, wie er feiner wird

in seinem Eindruck, welche Form ästhetisch zulässig sei und welche nicht.

Unter Voraussetzung eines genügend ausgebildeten mechanischen Gefühls aber, sage ich, wird der Ästhetiker auf dies mechanische Gefühl vertrauen dürfen. Dies heißt, er wird getrost sagen dürfen, diese bestimmte Form ergibt sich aus diesen mechanischen Voraussetzungen mit innerlicher Notwendigkeit, wenn er einmal das bestimmte Gefühl dieser Notwendigkeit hat, und wenn andererseits die Analyse des ästhetischen Eindruckes und der Vergleich des Eindruckes, den er aus der Betrachtung verschiedener Formen gewinnt, oder richtiger, die Analyse auf Grund dieses Vergleiches, ihm diese oder jene Kraft und Tätigkeit als an dem Eindruck beteiligt aufdrängt. Er treibt dann in solch einer Analyse wohl exakte ästhetische Mechanik, aber er tut dies nicht in exakten Begriffen. Statt der exakten Größenbegriffe und Begriffe von Größenverhältnissen wird er mit den allgemeineren Begriffen gleich, größer, kleiner usw. operieren. Die Bezeichnung der Kräfte und Tätigkeiten und ihres Charakters und ihrer Richtung verliert dadurch doch nichts an Exaktheit.

Den vorstehenden allgemeinen Bemerkungen über ästhetische Mechanik füge ich jetzt noch eine Erinnerung an die bereits in meiner „Grundlegung der Ästhetik“ getroffene Unterscheidung zweier Arten von Formen der Raumkunst hinzu. Die eine Art bilden diejenigen Formen, die in der Geschichte vergangener Zeiten überall uns begegnen. Wir wollen sie, weil sie zunächst, obgleich nicht alle, in der antiken Kunst uns entgegentreten, die antiken Formen nennen. Die andere Gattung ist bezeichnet durch die „moderne Linie“.

Was die beiden unterscheidet und einander gegenüberstellt, ist dies: Die antike Form verdankt ihr Dasein für unsere belebende ästhetische Betrachtung Kräften, die ein für allemal, also schon von vornherein, beim Beginn der Form oder am Ansatzpunkt ihres Entstehens, gegeben und wirksam sind. Und die Form ist zu Ende, wenn die Wirkung dieser Kräfte, also die aus ihnen entstehende Bewegung, ihr natürliches Ende

erreicht hat, bzw. wenn einander entgegenwirkende Kräfte sich ins Gleichgewicht gesetzt haben.

Dagegen entsteht die „moderne“ Linie für eben dieselbe ästhetische Betrachtung durch sukzessives Eingreifen bewegender Kräfte; d. h. während eine Kraft oder ein Zusammen von Kräften wirkt, also eine Bewegung im Begriffe ist, abzulaufen, tritt eine neue Kraft ein, und die Linie gerät sozusagen in die Sphäre einer solchen Kraft. Und diese lenkt, indem sie jene Kraft überwindet, stetig die Linie in ihre Bahn. Da dies Spiel sich endlos wiederholen kann, so könnte diese moderne Linie ins Endlose fortgehen. In Wahrheit wird sie dies nicht tun, weil doch jene Folge von ineinander übergehenden Bewegungen wiederum in eine einzige Bewegung eingeordnet, im Rahmen oder auf der Basis einer solchen sich abspielen, von einem einheitlichen Bewegungsgesetz beherrscht sein muß, wenn die aus jener Folge von Bewegungen oder Bewegungsansätzen resultierende Linie nicht ein gesetzloses Taumeln von einer Bewegungsform in eine andere, sondern ein einheitliches künstlerisches Gebilde darstellen solle.

Offenbar ist aber die Aufgabe der ästhetischen Mechanik jenen in sich abgeschlossenen Formen gegenüber oder angesichts jener Formen, in welche eine ursprüngliche oder von vornherein gegebene Kraft oder ein ursprünglich oder von vornherein gegebenes Zusammen oder Gegeneinander von Kräften sich auswirkt, und welche da zu Ende sind, wo die daraus resultierende Bewegung ihr natürliches Ende gefunden hat oder zur Ruhe gekommen ist — die einfachere. Diese einfachere Aufgabe ist dann zugleich diejenige, die die Ästhetik zuerst zu lösen hat.

Die antike Form ist vergleichbar der in sich abgeschlossenen einfachen Melodie. Wie mehrere solche Melodien zu einer umfassenden Melodie, so können verschiedene Formen dieser Art sich zu einem Ganzen zusammenfügen, das wiederum von einer einzigen in sich abgeschlossenen Bewegung beherrscht erscheint. Aber sie fügen sich dann aneinander, wie sich abgeschlossene Melodien oder Teilmelodien aneinander fügen und zu einem melodischen Ganzen zusammenschließen.

Die moderne Linie dagegen ist vergleichbar der aus dem Übergehen von Melodie in Melodie, dem Hinübergleiten einer Melodie in die Region und Herrschaft einer immer neuen und neuen Tonika oder Tonart entstehenden „gleitenden" Melodie. Hier fügen sich Melodien nicht aneinander, sondern sie verweben sich ineinander.

Nun, wie die Ästhetik der Musik zunächst sich wird begnügen müssen, die einfache Melodie zu verstehen, und ihre Aufgabe jener „gleitenden" Melodie gegenüber die sein wird, aus ihr die einfachen Melodien herauszulösen und die Gesetzmäßigkeit des Überganges von einer zur anderen zu begreifen und endlich zu zeigen, wie oder inwieweit doch in ihrer Verwebung etwas wie ein einheitliches melodisches Ganze entsteht, so am Ende wird es sich auch mit der Ästhetik der Formen verhalten müssen.

Dieser Bemerkung gemäß fasse auch ich die ästhetische Mechanik zunächst als Mechanik jener einfachen und in sich abgeschlossenen Formen.

Siebzehntes Kapitel: Kritischer Exkurs.

Allerlei Theorien.

Ehe ich aber von hier weiter gehe und daran gehe, zunächst an gewissen einfachen linearen Formen den Sinn der „ästhetischen Mechanik" praktisch darzutun, sei mir eine kritische Bemerkung verstattet.

Einfühlung ist es, allgemein gesagt, die uns das Leben in den räumlichen Formen, von welchen wir hier reden, verständlich macht. Und diese Einfühlung ist von der bezeichneten doppelten Art oder hat diese zwei Seiten: sie ist die allgemeine apperzeptive Einfühlung und ist andererseits Natureinfühlung, wir könnten auch sagen: empirische Einfühlung. Gesetzt nun, man will das Leben oder die Lebendigkeit, die für uns in Linien und räumlichen Formen liegt, nicht daraus sich verständlich werden lassen, so entsteht die Frage, wie etwa sonst man

solches Verständnis gewinnen könne. Man bedenke: Es handelt sich hier um eine Tatsache, die erklärt sein will; wie nun erklärt sich dieselbe?

Was hat es für einen Sinn, und was kann uns dazu treiben, eine Linie, die ruht, und in der wir von Bewegung und Tätigkeit nicht das allermindeste bemerken können, dennoch als eine Bewegung in sich tragend zu betrachten, d. h. z. B. von ihr zu sagen, daß sie so oder so sich „strecke", „verlaufe", sich „krümme", „auf- und abwoge" usw. Und zu dieser Frage füge ich die weitere Frage: Was bringt in die Natur die Kräfte, Tendenzen, Tätigkeiten, die Bewegungen, das Tun und Erleiden hinein, das für uns alle darin liegt? Finden wir dergleichen in der sinnlichen Wahrnehmung, sehen wir das, was diese Worte meinen, oder hören wir es? Und wenn nicht, woher stammt dies alles?

Zur Erklärung jenes ersteren Sachverhaltes nun hat man wohl den Begriff der inneren Nachahmung verwendet. Gemeint war wohl das innere Nachschaffen räumlicher Formen. Nun dieser Begriff eines inneren Nachschaffens ist am Ende wohl berechtigt. Jene von uns in die räumlichen Formen eingefühlte Tätigkeit, durch welche wir dieselben in unseren geistigen Besitz bringen, kann recht wohl als eine nachschaffende bezeichnet werden. Aber das Wort „Nachahmung" ist nicht wohl geeignet. Was denn ahme ich in der Betrachtung der ruhenden geraden Linie nach? Ist eine Bewegung in der Linie das von mir Nachgeahmte? Dabei wäre doch wohl diese Bewegung vorausgesetzt. Aber die ruhende Linie bewegt sich doch nun einmal nicht, sondern sie ruht. Dennoch ist für mich in der Linie Bewegung. Wie aber kommt diese in die Linie hinein? Und was ich in Wahrheit in ihr finde, ist, genauer gesagt, bewegende Tätigkeit. Ist nun diese Tätigkeit das, was ich nachahme? Wie kommt dann gar solche Tätigkeit in die Linie? Offenbar muß sie doch für mich in der Linie liegen, wenn ich sie nachahmen soll. Liegt sie aber für mich darin, so bedarf es der nachahmenden Tätigkeit nicht mehr. Es ist dann alles erklärt, was zu erklären ist.

Indessen die Erklärungsversuche, die ich hier speziell im

Auge habe, gehen nach anderer Richtung. Zunächst vielleicht ersetzt man die nachahmende Tätigkeit durch die „Tätigkeit" der Augen, die ich vollziehe, indem ich die Linie mit dem Auge, d. h. mit dem Blick verfolge. Und dazu tritt die verwandte Meinung derjenigen, die an die Stelle der inneren Tätigkeit, welche ich in Wahrheit in die schönen Formen einfühle, statt der Augenbewegungen irgendwelche sonstige „Tätigkeiten", Bewegungen, Spannungen in den körperlichen Organen setzen wollen, die wir erleben, wenn wir uns den räumlichen Gebilden betrachtend hingeben.

Jener ersteren Anschauung zufolge nun wären die Augenbewegungen, die ich bei der Betrachtung räumlicher Formen vollziehe, dasjenige, was für mich die Linie lebendig macht und ihr ihre ästhetische Bedeutung verleiht; nach der zweiten dagegen leisteten sonstige körperliche „Tätigkeiten" den räumlichen Formen diesen Liebesdienst.

Was nun zuerst die Augenbewegungen angeht: Damit für mich eine Linie oder ein Liniensystem lebensvoll oder lebendig werde, ist es zunächst nicht etwa erforderlich, daß ich die Linie im einzelnen mit dem Blick verfolge, d. h. Punkt für Punkt die Linie fixiere, sondern es ist einzig erforderlich, daß ich von ihrem Verlaufe überhaupt ein Bild gewinne. Und dies setzt lediglich voraus, daß ich mit der Aufmerksamkeit oder der Auffassungstätigkeit der Linie folge und sie sukzessive aus ihrer Umgebung heraushebe, daß die Aufmerksamkeitstätigkeit einsetzt und absetzt, ihre Richtung beibehält oder sie wechselt usw. Und dabei kann der Blickpunkt meines sinnlichen Auges kreuz und quer bald dahin, bald dorthin sich wenden, an diesem oder jenem Punkte des Liniensystems oder auch an einem Punkte außerhalb desselben einen Moment haften. Und so kann es sich nicht nur verhalten, sondern so pflegt es sich erfahrungsgemäß zu verhalten. Gesetzt nun, die Lebendigkeit in den Linien wäre die Bewegung meiner Augen, so müßte sie demgemäß bald diese, bald jene sein. Sie wäre diese oder jene, je nachdem ich mich zufällig dieser oder jener Augenbewegung überließe.

Weiterhin beachte man aber auch dies: Gesetzt, ich gebe

mir *Mühe*, mit dem Blick der Linie zu folgen, und es *gelingt* mir dies, so geschieht doch diese Bewegung *nicht* gleitend, sondern zuckend. Nur eine solche zuckende Bewegung also und nicht die gleichmäßig fortgehende Bewegung könnte für mich in diesem günstigen Falle in der Linie liegen, wenn meine Augenbewegungen dasjenige wären, was die Linie lebendig macht.

Wie aber immer es sich mit der Form der Augenbewegungen verhalten mag, in jedem Falle bewege ich doch meine Augen bei der Auffassung einer Linie nicht, um meine *Augen* zu bewegen, sondern um die Linie *aufzufassen*. D. h. die Tätigkeit, die ich übe, ist in jedem Falle ihrem *Wesen* nach *Auffassungstätigkeit*, und ich *erlebe* sie als solche. Diese Tätigkeit verwirklicht sich zwar zufällig jetzt durch diese, jetzt durch jene Augenbewegungen *hindurch*. Aber mein ganzes *Interesse* ist auf den aufzufassenden Gegenstand gerichtet. Es gilt also nicht den Augenbewegungen, es gilt diesen so wenig, daß wir im gemeinen Leben von den Bewegungen der Augen gar nichts zu wissen pflegen. Wir wissen nichts davon, wie sie aussehen, noch welche Wege sie einschlagen. Und wir *können* davon um so weniger wissen, je mehr wir von dem aufzufassenden Gegenstand in Anspruch genommen sind.

Dagegen fühlen wir die Auffassungstätigkeit um so lebhafter, je mehr dies der Fall ist. Was wir als „Interesse" an der Linie bezeichnen, ist sogar schließlich gar nichts anderes als die Lebhaftigkeit des Gefühls der inneren *Tätigkeit*, die wir in der *Auffassung* derselben üben.

Dies alles nun heißt: Soweit durch meine Tätigkeit der Augenbewegungen den wahrgenommenen Linien Lebendigkeit zuteil werden soll, wird sie ihnen in Wahrheit zuteil durch die Auffassungstätigkeit.

Gehen wir aber noch weiter: Was in aller Welt haben überhaupt unsere Augenbewegungen mit dem *gemein*, womit man sie identifizieren will? Die Linie ist lebendig, und Leben ist Tätigkeit. Augenbewegungen aber sind *an sich nicht* Tätigkeiten, sondern gegenständliche Erlebnisse, vergleichbar etwa dem Erlebnis, das uns zuteil wird, wenn uns jemand über die Hand streicht.

Hiermit will ich zunächst andeuten, daß wir die Anschauung, die ich hier als möglich bezeichne, genauer fassen, d. h. daß wir genauer zusehen müssen, was eigentlich sie meine oder meinen könne. Ich redete im Vorstehenden von der Tätigkeit der Augenbewegung. Ich redete freilich daneben auch schlechtweg von Augenbewegungen. Damit aber meinte ich solche Augenbewegungen, die ich hervorbringe, ich meinte die Augenbewegungen, durch welche ich eine Linie durchlaufe; ich meinte dies, daß „ich" meine Augen „bewege". Hierbei nun wollen wir jetzt zweierlei streng unterscheiden, nämlich einmal die Tätigkeit und zum anderen die „Augenbewegungen", diesen körperlichen Vorgang, diese Veränderung in den Muskeln des Auges samt dem, was dazu an peripherischen Vorgängen hinzutreten mag, den dazu tretenden Gegenständen meiner Tastempfindung etwa. Wir wollen unterscheiden mein Hervorbringen der Augenbewegungen einerseits und die hervorgebrachten Augenbewegungen selbst, „mein Bewegen" der Augen und das „Sichbewegen" der Augen.

Was nun meint man, wenn man die Augenbewegungen als dasjenige bezeichnet, was eine Linie oder irgendwelche räumliche Form für mich lebendig macht. Meint man die Tätigkeit, das Hervorbringen, oder meint man das Hervorgebrachte? Meint man „mein Bewegen" oder das Geschehen, abgesehen von dem, was ich dazu tue oder was ich dabei tue.

Oder unterscheidet man vielleicht diese beiden Dinge gar nicht, sondern identifiziert die Tätigkeit, das Hervorbringen, mein Bewegen einerseits und die Bewegungen in den Augen, das hervorgebrachte Geschehen, das von mir empfundene Sichbewegen der Augen andererseits? Begeht man diese Verwechselung?

Ästhetischer Eindruck und körperliche Tätigkeiten.

Doch reden wir jetzt allgemeiner. D. h. reden wir nicht mehr speziell von meiner „Tätigkeit" der Augenbewegung, sondern von der „körperlichen Tätigkeit", also von meiner Hervorbringung körperlicher Vorgänge überhaupt. Damit verlassen wir nicht überhaupt die Frage der Tätigkeit der Augenbewegung oder die Frage nach ihrer Bedeutung für den ästhetischen Ein-

druck von einem räumlichen Objekt, sondern wir nehmen nur die Tätigkeit der Augenbewegung mit den sonstigen „körperlichen Tätigkeiten“ zusammen. Wir nehmen also im folgenden an, daß irgendwelche körperliche Tätigkeiten unseren ästhetischen Eindruck von räumlichen Objekten bestimmen sollen.

Diese Annahme greife ich nicht etwa aus der Luft. Zunächst leuchtet ja ein: Wenn man jene Tätigkeit der Augenbewegung für die Lebendigkeit der von uns betrachteten Linie oder den Eindruck einer solchen verantwortlich macht, warum sollte man nicht ebensowohl beliebige andere „körperliche Tätigkeiten“ dafür verantwortlich machen? Voraussetzung dafür ist nur, daß auch sonstige körperliche Tätigkeiten bei Gelegenheit der Betrachtung einer Linie sich einstellen.

Daran aber ist kein Zweifel. Ich richte mich vielleicht, wenn ich, etwa an einem Gebäude, Linien vertikal bis zu gewisser Höhe emporsteigen sehe, unwillkürlich auf, strecke mich nach oben. Oder ich setze, in dem ich eine Säule ihren „Fuß“ breit und fest auf den Boden setzen sehe, vielleicht meine eigenen Füße breiter und fester auf.

In der Tat nun gibt es einige Ästhetiker, die nicht nur meinen, daß dergleichen vorkomme, sondern die auch zu meinen scheinen, das Gefühl solcher körperlichen Tätigkeiten konstituiere den ästhetischen Eindruck solcher räumlicher Formen oder trage zum mindesten dazu bei.

Und auch hier besteht dann die Gefahr, daß der Ästhetiker das Gefühl solcher körperlicher Tätigkeit mit den Empfindungen der körperlichen Vorgänge, z. B. der Muskelspannungen, die wir als aus dieser Tätigkeit hervorgehend erleben, identifiziert und demgemäß versichert, daß diese Empfindungen — die man auch wohl allgemein als „Organempfindungen“ bezeichnet — den ästhetischen Eindruck räumlicher Formen konstituieren oder wenigstens dazu einen Beitrag liefern. In der Tat besteht auch diese Meinung. Und sie scheint recht weite Kreise zu ziehen.

Nehmen wir aber zunächst an, meine körperliche, d. h. auf den Körper gerichtete Tätigkeit, die Tätigkeit der Hervorbringung von Zuständen und Veränderungen in den Muskeln,

gleichgültig, ob dabei an die Augenmuskeln oder irgendwelche sonstige Muskeln gedacht ist, sollen den ästhetischen Eindruck einer räumlichen Form bestimmen oder mitbestimmen. Dann ist zunächst Folgendes zu sagen: Die auf die Augenmuskeln gerichtete Tätigkeit erkannten wir soeben schon als hervorgehend aus der Auffassungstätigkeit und im Dienste derselben stehend. Und diese Tätigkeit der Auffassung des sichtbaren Objektes wird eingefühlt. Ob sie in eine Tätigkeit der Augenbewegung einmündet, ist hierfür gleichgültig.

Hierzu können wir noch hinzufügen: Diese Tätigkeit der Auffassung, sei es durch das Mittel der Augenbewegungen hindurch, sei es ohne dies, genügt in der Regel nicht, um die Lebendigkeit des aufgefaßten Objektes zu erklären. Es gibt daneben eine Lebendigkeit der sichtbaren Objekte und speziell der räumlichen Formen, die von dieser lediglich sinnlichen Auffassungstätigkeit unabhängig und im gegebenen Falle von dieser schon vorausgesetzt ist. Auch diese sinnliche Auffassungstätigkeit bringt gewiß in räumliche Formen Leben. Es besteht ja die Tatsache der „allgemeinen apperzeptiven Einfühlung". Aber es gibt, wie ich oben wiederholte, eine über diese allgemeine apperzeptive Einfühlung hinausgehende Einfühlung. Ich bezeichnete sie als „Natureinfühlung" oder als „empirische" Einfühlung. Und diese kann, nachdem sie einmal besteht, mir meine sinnliche Auffassungstätigkeit vorschreiben. Wenn ich etwa, wie ich natürlicherweise tue, eine Säule mit dem Auge in der Richtung von unten nach oben, und nicht umgekehrt, betrachtend verfolge, so tue ich dies, weil vermöge eines Aktes jener „empirischen" Einfühlung die Säule sich selbst vom Boden aufzurichten scheint, weil diese Richtung mir als die Richtung der eigenen Bewegung der Säule erscheint, weil die Säule von unten nach oben sich zu strecken, kurz, weil sie mir in dieser Richtung tätig scheint. Hier ist also auch die Tätigkeit der Auffassung schon eine Folge einer schon vorher in die Säule eingefühlten Tätigkeit. In jedem Falle aber ist jene Tätigkeit bei der Augenbewegungstätigkeit vorausgesetzt. Und jene ist, wo diese stattfindet, das Eingefühlte.

Ebenso nun setzen die anderen körperlichen Tätigkeiten,

zu denen mich die Betrachtung räumlicher Formen veranlassen mag, irgendwelche Einfühlung jederzeit voraus. Man erinnere sich etwa wiederum an das zweite der oben angeführten Beispiele. Es ist gewiß so: Ich kann dazu kommen, mich fester auf meine Füße zu stellen, weil ich eine Säule fest auf ihrem Fuße stehen „sehe" und mich dem Eindruck dieses Sachverhaltes überlasse. Nun ist es deutlich, wie dabei meine körperliche Tätigkeit die Einfühlung voraussetzt. Daß die Säule sich so zu verhalten, daß sie so eigenartig menschlich „tätig" scheint, darin liegt eine solche. Die Situation ist dabei ganz dieselbe, als wenn ich einen lebendigen Menschen irgendwie kraftvoll körperlich sich betätigen sehe und nun diese Tätigkeit an mir selbst wahrnahm. Wie sollte auch die ruhige und tote, d. h. noch nicht durch die Einfühlung belebte räumliche Form mich zu solcher körperlichen Tätigkeit bringen? Wo sollte dafür der Anknüpfungspunkt oder das vermittelnde Moment liegen? An sich hat doch die ruhende Form zu meiner körperlichen Tätigkeit keinerlei Beziehung.

Organempfindungen und Tätigkeitsgefühl.

Jene bei solcher körperlichen Tätigkeit vorausgesetzte Tätigkeit aber identifizieren nun einige, wie es scheint, mit den körperlichen Vorgängen, die aus der ersteren folgen. Und so wird aus dem Irrtum, daß meine körperliche Tätigkeit den ästhetischen Genuß begründe oder mitbegründe, der weitere und noch sonderbarere Irrtum, daß Körperempfindungen und speziell sogenannte „Organempfindungen" — nicht etwa bloß bei Gelegenheit der Betrachtung räumlicher Formen — sich einstellen; denn daß dies geschehen könne, bezweifelt niemand; sondern, daß dieselben Elemente oder Faktoren des ästhetischen Objektes seien oder sein könnten, derart, daß der Genuß des ästhetischen Objektes, in unserem Falle der schönen räumlichen Form, ganz oder teilweise Genuß dieser „Organempfindungen", oder genauer gesagt, dessen, was darin empfunden wird, wäre, z. B. Genuß des Muskeldruckes, auch Muskelspannung genannt, den wir empfinden, wenn die Muskeln sich verkürzen,

oder Genuß des Druckes und der Reibung in den Gelenken, die wir empfinden, wenn die Gelenke sich aufeinander pressen oder sich aneinander reiben.

In der Tat ist jener Organempfindungswahn, der im übrigen bei einigen noch weitere Kreise zieht und in ein ganzes Wahnsystem sich einordnet, nur verständlich unter der Voraussetzung einer solchen Verwechslung.

Dieser Verwechslung leistet aber schon der Ausdruck „körperliche Tätigkeit" Vorschub. Fragen wir also: was ist diese sogenannte körperliche Tätigkeit? Darauf müssen wir antworten: Körperliche Tätigkeit ist im Grunde ein vollkommen widersinniger Begriff. Was daran körperlich ist, ist nicht Tätigkeit; und was daran Tätigkeit ist, ist nicht körperlich. Körperliche Tätigkeit ist so etwas wie ein rundes Quadrat.

Körperlich sind bei der körperlichen Tätigkeit die körperlichen Vorgänge. Dies aber sind, wie schon angedeutet, an sich Vorgänge, die wir erleben, so wie wir sonstige Vorgänge in der materiellen Außenwelt erleben. Wir erleben z. B. die schon erwähnten eigentümlichen, nicht näher beschreibbaren Zuständlichkeiten in den Muskeln, eine Art von Druck, die wir, wie gesagt, auch — schon dies Wort ist bedenklich — als „Spannung" bezeichnen. Wir erleben außerdem Druck und Reibung in den Gelenken. Wir erleben weiter Dehnungen und Pressungen der Haut u. dgl. Kurz, wir haben sog. „Organempfindungen".

Was wir nun in diesen empfinden, ist so wenig eine Tätigkeit oder hat an sich so wenig mit Tätigkeit zu tun, wie das Blau, das wir mit den Augen wahrnehmen. Und die Aufeinanderfolge solcher Zuständlichkeiten und der stetige Übergang derselben ineinander, kurz der Bewegungsvorgang in unserem Körper, ist ein Vorgang oder ein Geschehen, wie jeder Vorgang oder jedes beliebige Geschehen in der Außenwelt.

Aber mit diesen Vorgängen zugleich nun erleben wir, nicht jederzeit, wohl aber, wenn der Vorgang zu denjenigen gehört, die wir als „von uns hervorgebracht" bezeichnen, etwas Eigentümliches und mit ihnen völlig Unvergleichbares, nämlich das, was wir Tätigkeit nennen. Ich erlebe einen „Akt" des

Strebens, einen Impuls, einen Anstoß, ein „Fiat“, und ich erlebe weiterhin ein strebendes Fortgehen und endlich ein Gelingen. Ich erlebe dies Eigenartige und nicht Definierbare, das ich auch in anderen Fällen erlebe, z. B. wenn ich mich über etwas besinne und dasjenige, worauf ich mich besinne, mir schließlich einfällt.

Dabei sind aber doch diese beiden Erlebnisse deutlich unterschieden. Jene körperlichen Empfindungsinhalte sind einmal Empfindungsinhalte von eigentümlicher Qualität, in der nichts liegt von dem Quale des Tätigkeitsgefühles. Und sie werden zum anderen empfunden als einer Stelle des Raumes angehörig. Sie sind Elemente der sinnlich wahrgenommenen und von „mir“ absolut unterschiedenen Außenwelt; sie konstituieren insbesondere mein Wahrnehmungsbild von dem Stück der Außenwelt, das ich „meinen“ Körper nenne.

Dagegen ist die Tätigkeit eine Ichbestimmtheit. Ich fühle mich tätig, so gewiß ich den Teil der körperlichen Welt, den ich meinen Körper nenne, als mit jenen Zuständlichkeiten behaftet empfinde oder sinnlich wahrnehme. Und „ich“ bin doch nicht eine und dieselbe Sache mit dem „von mir“ empfundenen Körper und seinen Zuständlichkeiten. „Ich“ bin z. B. nicht „meine“, d. h. die „mir“ zugehörigen Muskeln. So gewiß aber ich nicht die Muskeln bin, so gewiß ist meine Tätigkeit nicht irgendwelcher an oder in den Muskeln von mir wahrgenommener Vorgang. Solche Vorgänge haben, wie gesagt, einen Ort in der sinnlichen Welt. Und so gewiß dies ist, so gewiß hat es keinen Sinn, von einem Orte zu reden, an welchem ich mich fühle, insbesondere einem Orte, in welchem ich mich tätig fühle.

Aber freilich, ich fühle mich nicht nur tätig bei Gelegenheit gewisser Vorgänge in meinem Körper, sondern es besteht zugleich eine wiederum nicht näher beschreibbare Beziehung der „körperlichen“ Tätigkeit zu den körperlichen Vorgängen, um derenwillen ich sie eben „körperliche“ Tätigkeit nenne. Ich erlebe unmittelbar jenes „Hervorgehen“ der Vorgänge aus mir oder meiner Tätigkeit oder jenes Hervorgebrachtwerden derselben durch mich. Diesem Erlebnis geben wir in sehr einfacher

Weise Ausdruck in der Wendung: Ich fühle mich tätig „in" den körperlichen Vorgängen. In der Tat bezeichnet dieser Ausdruck prägnant jene unmittelbar erlebte Beziehung meiner oder meiner Tätigkeit zum Körper und den Vorgängen in ihm.

Und diese Tatsache ist nun gewiß eine Tatsache von der größten Wichtigkeit: Wir sind hier auf den Punkt gestoßen, wo die besonders geartete Beziehung meines Körpers zu mir, wodurch er eben für mich zu „meinem" Körper wird, von mir unmittelbar erlebt wird. „Mein Körper", dies heißt in der Tat nichts anderes als: der Körper, in welchem oder in dessen Veränderungen ich unmittelbar mich tätig fühle; „mein Körper", das ist das Ding oder Stück der Außenwelt, das ich als meinen unmittelbaren Machtbereich, d. h. dessen Sosein und dessen Veränderungen ich als unmittelbar hervorgehend aus meiner Tätigkeit, und das ich damit zugleich als Organ der auf die weitere Außenwelt, die Welt jenseits „meines" Körpers, gerichteten Tätigkeit unmittelbar erfahre. Der ganze Sinn dieses „Mein" liegt in jener unmittelbar erlebten Beziehung der empfundenen oder sinnlich wahrgenommenen körperlichen Vorgänge zum Ich und seiner Tätigkeit.

Eben damit nun ist aber zugleich der ganze Widersinn der Rückführung des Tätigkeitserlebnisses und damit des in ihm erlebten Ich auf Empfindungen von Vorgängen oder Zuständen in „meinem" Körper, oder auf „mein" Körperbild, deutlich. Sie ist so widersinnig, daß dies Bild gar nicht das Bild „meines" Körpers wäre, wofern ich nicht diesen Körper in jener Weise als bezogen auf mich und meine Tätigkeit, wofern ich also nicht mich und davon unterschieden das Ich und seine Tätigkeit erlebte.

Noch einfacher aber als in jenem obigen Ausdruck erkenne ich schließlich jene Beziehung meiner zum Körper und den Vorgängen in ihm an in dem vorher schon gebrauchten Ausdruck: „Ich bewege" den Körper oder einen Teil oder ein Glied desselben. Indem ich dabei dies mein Bewegen des Körpers unterscheide von denjenigen Bewegungen des Körpers, in welchen der Körper ohne „mein Zutun" sich bewegt, oder in welcher derselbe durch äußeren Zwang bewegt wird, scheide ich auch

sprachlich aufs deutlichste mich und mein „Zutun“, d. h. meine Tätigkeit von der Bewegung, also dem körperlichen Vorgang selbst.

Achten wir aber noch ausdrücklich auf die Fälle, in welchen ein solches bloßes „Sichbewegen“ oder Bewegtwerden des Körpers, also ein Sichbewegen des Körpers ohne „mein Zutun“ tatsächlich stattfindet. In solchen Fällen trennen sich für meine unmittelbare Erfahrung aufs deutlichste die Tätigkeit einerseits und die Empfindungen der körperlichen Vorgänge, insbesondere die Organempfindungen, andererseits.

Und damit wird nun der Unterschied beider jedem, der sehen will, genügend deutlich. Ich erkenne: die beiden Erlebnisse, die Empfindung der körperlichen Vorgänge und das Tätigkeitserlebnis, stehen in der obenbezeichneten innigen Beziehung in den Fällen, in welchen die empfundenen körperlichen Vorgänge als „aus mir“ stammend erlebt werden. Aber völlig gleichartige Vorgänge, z. B. völlig gleichartige Muskelspannungen, Vorgänge in der Haut, Reibungen in den Gelenken u. dgl., können nun ebensowohl auf anderem Wege, nämlich durch mechanische Einwirkungen, die von außen her auf den Körper geschehen, ins Dasein gerufen werden. Nun dann empfinde ich diese körperlichen Vorgänge, aber es fehlt das Gefühl der Tätigkeit. Dabei stellen sich also insbesondere die körperlichen Vorgänge dar als das, was sie an sich sind. Und dies sollte zur Vermeidung jeder Verwechslung derselben mit aller Tätigkeit genügen.

Andererseits kann aber auch ein Tätigkeitserlebnis vorhanden sein, während die körperliche Tätigkeit und damit auch die körperlichen Vorgänge fehlen. Hiermit komme ich schließlich zurück auf eine Bemerkung, die ich schon im ersten Buche dieses Werkes gemacht habe. Ich kann, so sagte ich dort, in Gedanken einen Berg besteigen, kann dem Schachspiel, das ich spiele, vorauseilend Zug um Zug tun, Schwierigkeiten begegnen, schließlich meinen Gegner schlagen. Ich kann jenes tun, ohne einen Fuß, dies ohne einen Finger zu rühren. Nun, dabei bin ich tätig in Gedanken; aber dies besagt doch nicht etwa, daß meine Tätigkeit eine bloß gedachte ist, sondern nur, daß sie sich vollzieht in einer gedanklichen Sphäre. Ge-

dacht ist dabei in der Tat die äußere Situation, gedacht sind die körperlichen Vorgänge, gedacht ist alles das Sinnliche, was für meine Tätigkeit sonst in Frage kommt. Die Tätigkeit selbst aber ist nicht gedacht, sondern tatsächlich vollbracht. Ich fühle mich vielleicht leidenschaftlich tätig, d. h. ich fühle das Streben und das strebende Fortgehen und den Eifer dieses Fortgehens und fühle das Anlangen beim Ziel, das Vollenden oder Gelingen, das Überlegen, das Wollen, das Entscheiden aufs intensivste. Ich stelle mir nicht etwa vor, daß ich alles dies tue, sondern ich erlebe und tue dies alles tatsächlich.

Freilich diese „innerliche“ Tätigkeit ist nicht völlig die gleiche, die ich erlebte oder innerlich vollbrächte, wenn ich körperlich den Berg bestiege, oder körperlich alle die Schachzüge täte, kurz, wenn ich zugleich körperlich tätig wäre. Ich würde vielleicht zurückschrecken, wenn ich den Berg „wirklich“ bestiege; allerlei Schädigungen, zerrissene Kleider, wunde Hände und Schlimmeres als dies könnten mich mutlos machen. Vielleicht erschöpften sich meine körperlichen Kräfte vor dem Ziel. Schließlich könnte mein ganzes Bemühen mit einem tödlichen Sturze enden. Alles dies nun habe ich nicht zu befürchten, wenn ich nur in Gedanken den Berg besteige. Aber daß ich mich aus solchen Gründen in der gedanklichen Bergbesteigung anders tätig fühle, freier und ungehemmter, daß ich dabei nicht der Widerstandskraft gegen Eingriffe in mein körperliches Wohlbefinden bedarf, die bei der „wirklichen“ Bergbesteigung nötig wäre, dies alles besagt doch nur, daß ich mich anders tätig fühle. Es besagt nicht, daß meine Tätigkeit aufhörte, eine gefühlte oder unmittelbar erlebte Tätigkeit zu sein, oder daß sie sich, ich weiß nicht durch welches Wunder, in eine bloß gedachte oder vorgestellte Tätigkeit verwandelte.

Vorausgesetzt ist immerhin bei solcher gedanklichen Tätigkeit, daß ich die Situation und das, was sie in sich schließt, nicht denke, so wie ich 400 bis 800 Billionen Schwingungen denke, die nach Aussage des Physikers zum Zustandekommen einer Lichtempfindung erforderlich sind. Sondern ich muß mich denkend in sie hineinversetzen, muß sie mir vergegenwärtigen und betrachtend in ihr verweilen. Dies aber

kann ja in verschiedenen Stufen geschehen. Vielleicht sehe ich den Berg vor mir und sehe deutlich die Felsen und drohend emporragenden Klippen. Dann werde ich jene Tätigkeit vollkommener in mir erleben, als wenn der Berg nur vorgestellt wäre. Und schließlich sehe ich vielleicht einen anderen den Berg besteigen, oder es wird mir eine Bergbesteigung in aller Anschaulichkeit geschildert; auch dann brauche ich die Bergbesteigung nur innerlich mitzumachen. Dann aber mache ich sie innerlich mit; und ich erlebe das Wagen und die Bedenken und den Jubel mit, den der Bergsteiger in sich fühlt. Dies alles freilich wiederum in dem Maße, als ich mich in die Situation und damit zugleich in die Person hineinversetze. Ich erlebe dies alles nur ohne die körperliche Tätigkeit, die der Bergsteiger zu leisten hat. Aber dies kann doch nur die Wirkung haben, daß ich der erlebten „innerlichen" Tätigkeit freier mich hingebe.

Ästhetischer Eindruck und Organempfindungen.

Hierzu bemerkt man nun vielleicht: Gerade in einem solchen Falle, d. h. wenn ich die Tätigkeit der Bergbesteigung nur innerlich mitmache, also nicht selbst den Berg besteige und demnach nicht die Vorgänge in den Muskeln, Sehnen, Gelenken, der Haut usw. empfinde, wie sie der Bergsteiger empfindet, fallen doch auch bei mir die körperlichen Vorgänge nicht völlig weg. Auch bei mir finde in solchem Falle die innerliche Bewegung oder Tätigkeit körperlichen Widerhall. Gewisse Veränderungen in den Muskeln meiner Arme, Beine, meines Rückens etwa, auch Veränderungen in den Bewegungen des Atmens und des Blutumlaufes, gewisse „vasomotorische" Veränderungen gehen vor sich. Und diese Vorgänge werden von mir empfunden oder wahrgenommen. Kurz es entstehen allerlei „Organempfindungen"

Jene Vorgänge nun werden gewiß stattfinden. Und es wird Gleichartiges gelten mit Bezug auf alle möglichen anderen Fälle. Es wird schließlich keine innere Erregung oder Tätigkeit irgendwelcher Art in uns ablaufen, ohne daß solche körperliche Nachwirkungen oder Begleiterscheinungen sich einstellen. Es besteht ja die Tatsache der unwillkürlichen Äuße-

rung unserer Gemütsbewegungen. Und wir werden anzunehmen haben, daß keine Gemütsbewegung ohne solche Äußerung, d. h. ohne solche körperlichen Vorgänge, in welchen sie ausstrahlt, bleibt.

Und da nun jeder ästhetische Genuß eine Gemütsbewegung ist, so wird, ebenso wie die betrachtende Versenkung in die Bergbesteigung, so auch jeder beliebige ästhetische Genuß von solchen empfindbaren körperlichen Vorgängen begleitet sein. Und dies kann man, wenn man will, so ausdrücken: Es wird keinen ästhetischen Genuß geben ohne begleitende Organempfindungen. Vielleicht gelingt es sogar, in einem gegebenen Falle diese empfindbaren körperlichen Vorgänge nachzuweisen und zu benennen. In der Tat hat man dies versucht, hat z. B. sich bemüht, die körperlichen Vorgänge aufzuzeigen, welche in uns sich abspielen, wenn wir bestimmte architektonische Formen betrachten und genießen.

Indessen, ob solche körperliche Vorgänge bei Betrachtung irgendwelcher, vor allem künstlerischer Objekte in uns ausgelöst werden, darum handelt es sich in diesem Zusammenhange gar nicht. Sondern die Frage lautet, ob sie als solche für meinen Eindruck, insbesondere für meinen ästhetischen Eindruck etwas zur Sache tun.

Hier bin ich, wie man sieht, an dem entscheidenden Punkt, auf den ich darum zu achten bitte. Einige Ästhetiker versichern, sie finden bei ihrem ästhetischen Genuß Organempfindungen beteiligt. Dies nun ist eine seltsame Rede. Das von ihnen Gefundene kann doch immer nur dies sein, daß sie gelegentlich der Betrachtung eines ästhetischen Objektes solche Organempfindungen haben. Dagegen können sie niemals finden, daß dieselben beim ästhetischen Genuß beteiligt sind. Dasein von etwas während des ästhetischen Genusses und den ästhetischen Genuß mit bedingen, das sind doch Dinge, die man nicht miteinander verwechseln sollte. Gewiß werden solche Empfindungen oder richtiger die physischen Bedingungen solcher, während wir ästhetisch genießen, immer da sein. Niemand leugnet das Recht dieser Behauptung. Aber darum handelt es sich eben hier gar nicht. Sondern die Frage lautet, ob und

wie sie wirken, welche Bedeutung insbesondere sie haben für den ästhetischen Genuß.

Es ist aber leicht ersichtlich, wie allein diese letztere Frage beantwortet werden könnte. Man müßte die Organempfindungen isolieren, irgendwie für sich der Betrachtung hinstellen, müßte sie lostrennen von allem dem, was gelegentlich eines ästhetischen Genusses sonst sich in uns findet, insbesondere von jener inneren Tätigkeit oder Erregung, die von ihnen begleitet ist. Man müßte mit anderen Worten Organempfindungen von der Art derjenigen, denen man die ästhetisch erhebende Wirkung zutraut, mechanisch zu erzeugen versuchen und zusehen, was sie jetzt zu leisten vermögen.

Dies psychophysische Experiment nun könnte im gegebenen Falle unmöglich sein oder nur unvollständig gelingen. Dann bleibt, wenn man nicht mit der Urteilsenthaltung sich begnügen will, nur das eigentlich psychologische Experiment, die Isolierung in der Betrachtung, die psychologische Analyse.

Innerhalb gewisser Grenzen nun kann ich mit leichter Mühe jenes psychophysische Experiment in Anwendung bringen. Dann finde ich zunächst, daß die erwähnten Organempfindungen, wenn sie nicht schmerzhaft sind oder beginnen schmerzhaft zu werden, die gleichgültigste Sache von der Welt sind, nicht nur nicht Erzeuger eines ästhetischen Genusses, sondern überhaupt nicht lustbetont. Und dasselbe finde ich, so weit es mir gelingt, sie innerlich, d. h. in der Betrachtung zu isolieren. Heftet sich an sie irgendein Lustgefühl, so finde ich unweigerlich, daß etwas von diesen Organempfindungen absolut Verschiedenes, nämlich eine Gemütserregung, eine Weise der inneren Betätigung meiner selbst, ein Wellenschlag seelischer Erregung, etwas, das in keinem Muskel, keiner Sehne, keinem Gelenk sitzt, sondern dem ortlosen Ich angehört, in mir sich abspielt und nur von den Organempfindungen begleitet ist oder sie begleitet; und ich finde die Lust daran haftend. Sie erscheint mir als die Färbung dieser Weise, mich zu fühlen; dagegen weiß ich nichts von einer Lust, die an den Organempfindungen als solchen haftete.

Und es scheint mir eine vortreffliche Einrichtung, daß die Organempfindungen an sich so indifferent sind. Nur weil es

so ist, können die körperlichen Vorgänge meiner inneren Tätigkeit folgen, ohne durch ihre eigene Gefühlsbetonung die Freiheit dieser inneren Tätigkeit zu stören. Es scheint mir eine vortreffliche Einrichtung, daß die Organempfindungen eine eigene, nämlich negative, Gefühlsbetonung haben, nur wenn die in Anspruch genommenen körperlichen Organe der Gefahr einer zu starken Inanspruchnahme unterliegen, wenn also die Gefühlsbetonung die Bedeutung eines Warnungssignals besitzt.

Daß man trotzdem immer wieder der Meinung verfällt, die Organempfindungen, ich meine diese Empfindungen an sich, seien eine lustvolle Sache, dies liegt gewiß jederzeit daran, daß man sie eben nicht an sich oder für sich betrachtet, sondern daß man in ihre Betrachtung die Tätigkeit oder die innere Erregung, deren körperlicher Reflex sie sind, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, mit hineinnimmt und nun die Lust, die man im Erleben jener inneren Erregung, oder der Bewegung des Gemütes, kurz der Tätigkeit oder Weise der Betätigung seiner selbst als Färbung derselben miterlebt, mit einer angeblichen Lust an den körperlichen Vorgängen verwechselt. In jedem Falle muß es dabei bleiben, daß die Behauptung, die hier in Rede stehenden körperlichen Vorgänge oder die Empfindungen, in welchen ich derselben innewerde, seien an sich lustvoll, erst aufgestellt werden darf, wenn man vollkommen sicher ist, daß man in einem gegebenen Falle diese Vorgänge oder die Organempfindungen rein für sich betrachtet hat. Man läßt sonst die einfachste Forderung wissenschaftlicher Methode außer acht.

Aber möchten nun auch die körperlichen Vorgänge, um die es sich hier handelt, an sich so lustvoll sein wie sie wollten, so wäre doch noch ein weiter Schritt bis zu der Behauptung, daß sie den ästhetischen Genuß konstituieren oder dazu einen Beitrag liefern. Sollte diese Behauptung glaublich gemacht werden, so müßten offenbar noch weitere, wiederum recht selbstverständliche Forderungen erfüllt sein. Es müßte erstlich gezeigt werden, nicht nur, daß die angeblich lustvollen körperlichen Vorgänge da sind, denn um die Vorgänge selbst handelt es sich hier ja gar nicht, sondern daß sie auch, indem

ich das ästhetische Objekt betrachte, Gegenstand meiner Aufmerksamkeit sind, und daß sie dies um so mehr sind, je mehr ich dem ästhetischen Objekte betrachtend hingegeben bin, je mehr also ich den ästhetischen Genuß erlebe. Diese Forderung stützt sich auf eine Tatsache, über die man nicht nötig haben sollte, irgend jemanden zu belehren. Jedermann weiß, Vorgänge und Zustände in meinem Körper können da sein und an sich stark gefühlbetont sein, ohne daß ich doch das Lust- oder Unlustgefühl, das zu wecken sie an sich geeignet sind, tatsächlich habe. Es braucht nur meine Aufmerksamkeit von ihnen abgelenkt zu sein. Ich habe etwa Hunger, achte aber nicht auf diesen körperlichen Zustand, weil etwas anderes, ein außer dem Körper liegendes Objekt, ein sinnlicher Gegenstand etwa, oder weil eine wissenschaftliche Überlegung oder dgl. meine Aufmerksamkeit ganz in Anspruch nimmt. Dann bleibt der körperliche Zustand bestehen; ich werde durch diese Ablenkung der Aufmerksamkeit nicht etwa satt; aber ich empfinde den Hunger nicht mehr, oder die Hungerempfindung tritt in den „Hintergrund meines Bewußtseins". Und in dem Maße nun, als dies der Fall ist, erlebe ich auch die Unlust an dem Hunger nicht mehr. Die Hungerempfindung bildet demgemäß auch immer weniger einen Faktor in dem Gesamtgefühl, das ich erlebe. Und ist meine Aufmerksamkeit von dem Hunger ganz abgelenkt, so habe ich angesichts des Gegenstandes meiner Aufmerksamkeit ganz und gar das Gefühl, das der Natur dieses Gegenstandes entspricht; d. h. der Hunger ist als Faktor meines Gefühles einfach ausgeschaltet. Mag er als körperlicher Zustand noch so sehr bestehen, seelisch oder für mein Gefühl existiert er nicht mehr.

Wer also den Organempfindungen einen Anteil an dem Gefühl des ästhetischen Genusses irgendeines Objektes zuerkennen will, muß zeigen, daß diese Empfindungen nicht in den Hintergrund gedrängt werden, wenn ich das ästhetische Objekt betrachte, sondern daß sie umgekehrt mit dem ästhetischen Objekt zugleich in den Vordergrund des Bewußtseins rücken.

Dazu treten aber noch weitere Forderungen. Man vergegenwärtige sich einmal völlig den Sinn der Behauptung, gegen

die ich hier angehe. Vor mir, vielleicht viele Meter von mir entfernt, steht ein sinnliches Objekt. Und dies Objekt nun soll für mich ästhetisch erfreulich oder soll schön sein, weil in meinem Körper an dieser oder jener Stelle desselben ein angeblich angenehmer körperlicher Vorgang sich abspielt. Hier ist, wie man sieht, zweierlei vorausgesetzt. Einmal, daß ich die Lust an dem körperlichen Vorgang sozusagen von diesem loslöse und dem ästhetischen Objekte anhefte, oder daß ich die Lust, die in den Vorgängen in meinem Körper begründet ist, dem davon sehr deutlich unterschiedenen Objekt auf Rechnung setze. Und es ist außerdem vorausgesetzt, daß bei Gelegenheit dieser Wanderung die von Hause aus sinnliche Lust sich in die doch wohl nach jedermanns Meinung völlig andersartige, ja mit der sinnlichen Lust unvergleichbare ästhetische Freude verwandelt; oder es ist eine nach dieser doppelten Richtung gehende Selbsttäuschung oder Verwechslung vorausgesetzt. Nur daraus ergibt sich die Forderung des Nachweises, daß dergleichen sonderbare Dinge in uns vorzukommen pflegen. Und daran schließt sich die weitere Aufgabe, diesen angeblichen Sachverhalt verständlich zu machen, d. h. auf eine allgemeine psychologische Gesetzmäßigkeit zurückzuführen.

Die ästhetische Organempfindungstheorie und die Tatsachen.

Stellen wir nun zunächst die oben zuerst erwähnte einfache Tatsachenfrage. Wenn ich dies tue, so finde ich meinerseits, — ich vermute aber, andere werden dasselbe finden —: Je mehr ich in die Betrachtung eines schönen Objektes versunken bin, um so mehr werde ich freilich innerlich erregt, d. h. ein um so stärkeres Gefühl der inneren Tätigkeit gewinne ich, um so weniger aber achte ich gleichzeitig auf die Zustände oder Vorkommnisse in meinen Organen. Mögen darum die schönsten und herzerhebendsten Vorgänge in meinen Armen oder Beinen oder meiner Lunge, oder wo immer sie wollen, sich abspielen; während ich in den Anblick des schönen Objektes, sei es eine Bergbesteigung oder eine Linie oder ein Bauwerk oder ein

Gemälde versunken bin, habe ich doch davon schlechterdings nichts. Ich bin dann eben der Betrachtung des schönen Objektes und eben damit nicht der Betrachtung der Vorgänge in meinem Körper hingegeben. — Ich betone hier ausdrücklich: Ich leugne nicht die Vorgänge in den Organen, und ich gestehe hier auch versuchsweise die ganze Fähigkeit derselben, mich zu beglücken, zu, die die Empfindungen derselben für meine Gegner zweifellos haben müssen. Ich gestehe dieselbe hier zu, so gewiß ich von dieser Fähigkeit nichts weiß, ja mit voller Bestimmtheit weiß, daß ihnen jede solche Fähigkeit absolut abgeht. Aber diese Fähigkeit, mich zu beglücken, ist absolut verloren, wenn ich ein schönes Objekt betrachte.

Hiergegen darf man nicht, wie merkwürdigerweise geschehen ist, einwenden, wenn ich das schöne Objekt betrachte, so achte ich auch nicht auf meine innere Tätigkeit. Dieser Einwand ist möglichst unpsychologisch. Gewiß achte ich nicht auf meine Tätigkeit, während ich sie erlebe. Aber ich achte auf das ästhetische Objekt, das Bauwerk etwa. Und indem ich darauf achte, erlebe, d. h. fühle ich die Tätigkeit, und in ihr fühle ich die Lust. Diese Lust ist nicht Lust „an" der Tätigkeit oder ihr „gegenüber" in dem Sinne, daß ich sie fühlte, indem ich diese Tätigkeit betrachte. Mag ich immerhin sonst bei dieser oder jener Gelegenheit in der Betrachtung einer eigenen Tätigkeit — die notwendig immer rückschauende Betrachtung ist — Lust fühlen. Aber davon ist hier eben gar keine Rede. Sondern es handelt sich im Gegensatz zu aller solcher Lust an der betrachteten Tätigkeit, überhaupt an allem, was ich betrachte, um die Lust, die ich erlebe oder fühle, indem eine Tätigkeit gegenwärtig in mir sich abspielt, oder, was genau das gleiche sagt, indem ich eine solche Tätigkeit erlebe oder fühle. Es handelt sich um die Lust, die in dieser Tätigkeit liegt oder mitgegeben ist, die eine miterlebte Färbung ist der erlebten Tätigkeit, oder um die Lust, die eine Färbung ist meines Tätigkeitsgefühles. Zugleich ist in diesem Zusammenhang die „Tätigkeit" als eine solche gemeint, die ich erlebe, indem ich das ästhetische Objekt betrachte, und die ich auf Grund davon, obgleich als meine Tätigkeit, doch auch wiederum als an das

ästhetische Objekt gebunden oder als darin stattfindend fühle oder erlebe. Kurz die ich, oder in welcher ich mich in das Objekt einfühle.

Mit einem Wort, es hat gar keinen Sinn, von der Tätigkeit oder dem Wellenschlag der inneren Tätigkeit, von dem ich sage, daß er die Basis oder den Grund der ästhetischen Lust ausmache, zu fordern, daß er betrachtet oder beachtet werde. Dies ist eben der Unterschied zwischen der Lust „an“ Gegenständen und der Lust, die in einer gegenwärtigen inneren Tätigkeit gründet, daß jene freilich entsteht, indem ich die Gegenstände betrachte, diese aber indem ich mich selbst erlebe. Lust überhaupt ist nicht eine Eigenschaft von Gegenständen, sondern eine Bestimmung des Ich. Ich fühle Lust in mir oder fühle, wenn ich Lust fühle, mich und nur mich lustgestimmt. Und ist diese Lust in Gegenständen gegründet, dann allerdings fühle ich sie, indem ich die Gegenstände mir, oder indem ich mich den Gegenständen gegenüberstelle und sie betrachte. Dagegen geht es nicht an, zu sagen, die Lust, die in mir, d. h. in meiner Tätigkeit gründet, die m. a. W. lediglich eine Färbung dieser Tätigkeit, also diese Tätigkeit selbst ist, nur von einer bestimmten Seite her, nämlich von der Seite dieser Färbung her gesehen, — diese Lust werde von mir gefühlt, indem ich diese Tätigkeit, indem ich also in Wahrheit mich selbst mir gegenüberstelle und die Tätigkeit, also mich selbst, betrachte. Sondern ich fühle sie, indem ich diese Tätigkeit und mich in der Tätigkeit fühle.

Zu dem von mir, dem Ich, dessen Bestimmtheit jede erlebte Tätigkeit ist, Gegenüberstehenden gehören nun aber auch die körperlichen Vorgänge. Auch sie sind von „mir“ verschiedene „Gegenstände“. Auch von ihnen gilt demnach, daß die Lust „an“ ihnen nicht eine Bestimmtheit ist in ihnen. Sondern ich fühle auch hier mich lust- oder unlustgestimmt ihnen gegenüber und demgemäß in dem Maße, als ich sie mir gegenüberstelle, sie betrachte oder beachte. So gewiß ich also die in meiner unmittelbar erlebten Tätigkeit gründende Lust nicht fühle, indem ich dieselbe betrachte — eine contradictio in adjecto — so gewiß kann ich allerdings die „Lust“ an

Spannungen in meinen Muskeln, an Druck und Reibung in den Gelenken u. dgl. nur fühlen, indem ich diese Vorgänge betrachte oder beachte.

Damit ist nun aber eo ipso gesagt, daß die Lust an den körperlichen Vorgängen, die bei Gelegenheit der Betrachtung eines ästhetischen Objektes in meinem Körper stattfinden mögen, kein Moment in dem ästhetischen Eindruck sein kann, den ich von diesem Objekte empfange. Es gilt hier nur das Entweder — oder: Ich betrachte das ästhetische Objekt, oder aber ich betrachte die Vorgänge in den körperlichen Organen. Nun bin ich aber in der ästhetischen Betrachtung dem ästhetischen Objekt betrachtend ganz zugewendet. Dann kann ich nicht gleichzeitig die körperlichen Vorgänge oder Zuständlichkeiten betrachten oder „beachten". Es ist also die angebliche Lust an ihnen für die ästhetische Betrachtung und den daraus resultierenden Genuß verloren.

Gesetzt aber, ich hätte die alles menschliche Vermögen übersteigende Fähigkeit, sei es bei der Betrachtung einer vor meinen Augen in sinnlicher Wirklichkeit sich abspielenden Bergbesteigung oder bei der Betrachtung irgendeines sonstigen ästhetisch erfreulichen Objektes auf die Vorgänge in meinem Körper zu achten, und gesetzt zugleich, diese wären lustbetont. Dann frage ich: was in aller Welt hätte dies mit meiner Freude an dem betrachteten Objekt zu tun? Durch welches Wunder käme ich dazu, die Annehmlichkeit von Vorgängen in meinem Körper als Erfreulichkeit und zwar als ästhetische Erfreulichkeit, kurz als Schönheit des betrachteten Objektes anzusehen? Mein Körper ist doch nicht das von meinem Körper verschiedene Objekt; Annehmlichkeit der Vorgänge in ihm ist also nicht Schönheit dieses Objektes.

Oben sagte ich, die körperlichen Vorgänge, die hier in Rede stehen, seien, so viel ich wisse, das gegen Lust- und Unlust Neutralste, was es gebe. Zugleich machte ich doch eine Ausnahme. Es gibt auch unangenehme körperliche Vorgänge. Nun, solche können allerdings bei Betrachtung eines Objektes in dem Maße sich aufdrängen, als sie Intensität besitzen. Aber

was hat nun die Unannehmlichkeit dieser Vorgänge mit dem betrachteten Objekt und meiner Wertung desselben zu tun?

Darauf weiß jedermann die Antwort. Solches Achten auf unangenehme körperliche Vorgänge hat mit jener Wertung des betrachteten Objektes vielleicht sehr viel zu tun. D. h. es reißt mich vielleicht aus der Betrachtung derselben und damit auch aus seiner Wertung völlig heraus. Es lenkt mich überhaupt von dem Objekte ab.

Aber damit ist nun zugleich gesagt, daß ich nicht etwa die Unannehmlichkeit der körperlichen Vorgänge auf Rechnung des betrachteten Objektes setze, also um dieser körperlichen Vorgänge willen das Objekt unerfreulich finde. Dies wäre ein Widerspruch in sich selbst. Genau so weit ich jetzt innerlich auf meinen Körper bezogen bin, bin ich eben nicht mehr bezogen auf das von ihm verschiedene Objekt. Und dies heißt zugleich: Ich beziehe das Gefühl, das in mir entsteht, indem und sofern ich auf meinen Körper und nicht auf das Objekt bezogen bin, auf meinen Körper und nicht auf das Objekt. Vielmehr, in dem ich dies sage, spreche ich eine einfache Tautologie aus.

In jedem Falle aber verhält es sich tatsächlich so; d. h. ich weiß in solchem Falle tatsächlich meinen Körper von dem davon unterschiedenen Objekt und demnach auch die Unannehmlichkeit der Vorgänge in meinem Körper von dem Wert oder Unwert des davon verschiedenen Objektes vortrefflich zu unterscheiden. Niemals begegnet es mir, daß ich ein Objekt darum, weil ich gelegentlich seiner Betrachtung eine störende Körperempfindung, Zahnschmerz, Kälte oder auch eine unangenehmeSpannung in meinen Muskeln erlebe, minder „schön" nenne.

Ich muß vielleicht, um ein Gemälde oder den oberen Teil eines Bauwerkes zu betrachten, meinen Hals so stark drehen, daß ich einen empfindlichen Schmerz verspüre. Nun, ist es so, dann habe ich allerdings von diesem unangenehmen Vorgang in meinem Körper ein Bewußtsein. Er erzwingt sich, eben vermöge seiner Unannehmlichkeit, Beachtung. Aber ich bin doch in solchem Falle nicht etwa so töricht, dafür das Gemälde oder

das Bauwerk verantwortlich zu machen, d. h. dasselbe darum minder schön zu nennen.

Und so wäre ich auch nicht so töricht die angeblichen und immer wiederum behaupteten, obgleich nirgends auffindbaren, angenehmen Organempfindungen, insbesondere die Muskelspannungen, die beim Anblick eines Bauwerkes etwa in mir zustande kommen, und die bei meinen Gegnern eine besonders erhebende und herzerfreuliche Sache zu sein scheinen, auf Rechnung des schönen Objektes zu setzen, und mir den ästhetischen Genuß dadurch steigern, ja überhaupt bestimmen zu lassen. Kein Wunder. Ästhetischer Genuß ist eben Genuß des schönen Objektes, das ich betrachte, und nicht Genuß der Zuständlichkeiten meines Körpers.

Freilich, auch jene eigene Tätigkeit, die ich in der Betrachtung des schönen Objektes fühle und in das schöne Objekt einfühle, macht, obgleich ganz und gar meine Tätigkeit, dennoch das Objekt für mich schön. Und da könnte man nun gleichfalls fragen: wie kann, was in mir stattfindet, dem von mir verschiedenen Objekte angehören oder anzugehören scheinen, also dies schön machen? Aber hier stehen wir eben vor der Tatsache der Einfühlung. Und wir verstehen, wie diese möglich ist, d. h. wie ich meine Tätigkeit einfühlen, wie also diese allerdings zum schönen Gegenstand gehören kann. Das Ich, dessen Bestimmtheit die Tätigkeit ist, ist eben nirgends im Raum, und eben deswegen kann ich es überall in den Raum versetzen, in ein Bauwerk oder in eine schöne Linie. Und dabei brauche ich, wie soeben betont, auf die Tätigkeit dieses Ich nicht zu achten, um sie zu fühlen, also auch um sie einzufühlen, ja ich darf dies gar nicht. Sondern ich fühle sie eben, indem ich auf das schöne Objekt außer mir achte. Die Zustände in meinen körperlichen Organen dagegen sind räumlich in den körperlichen Organen. Und zugleich muß ich nun auf die körperlichen Organe allerdings hinblicken, wenn jene Zustände mir zum Bewußtsein kommen und mich affizieren sollen. Tue ich aber dies, so treten für mich eo ipso die Zustände in meinem Organ einerseits und das was in dem Kunstwerke liegt und mich entzückt andererseits auseinander.

Schließlich wird man freilich sagen, so sei die Sache nicht gemeint. Jene Organempfindungen, die mir zuteil werden, wenn ich ein hochhängendes Gemälde betrachte und zu dem Ende meinen Hals verrenke, haben natürlich mit dem Kunstwerke „gar nichts zu tun“. Und darum sei es kein Wunder, wenn ich ihre Unannehmlichkeit nicht auf Rechnung des Kunstwerkes setze. Diese Organempfindungen seien zwar durch meine Absicht, das Kunstwerk zu betrachten, aber nicht durch das Kunstwerk selbst ausgelöst. Und auf die durch das Kunstwerk selbst ausgelösten Organempfindungen allein komme es an.

Nun, wendet man die Sache so, dann sind wir genau bei dem Punkte, den ich hier eigentlich deutlich machen will. Allerlei körperliche Vorgänge mögen in mir der Betrachtung des Kunstwerkes ihr Dasein verdanken. Aber diese entstehen nicht durch einen Zauber, sondern auf Grund gewisser innerlicher Erlebnisse. Solche innerliche Erlebnisse oder Weisen der inneren Betätigung meiner werden zunächst durch das Kunstwerk in mir „ausgelöst“, z. B. die innerliche Tätigkeit des kraftvollen Sichzusammennehmens und stolzen Sichaufrichtens oder das Gefühl dieser Tätigkeit durch den Anblick einer stolz sich aufrichtenden Säule. Und diese innerlichen Erlebnisse nun oder diese inneren Tätigkeitserlebnisse strahlen sich dann auf den Körper aus und bringen gewisse Veränderungen im Körper hervor. Und diese empfinde ich, falls nämlich ich sie beachte.

Aber nun bleibt es dabei: Es ist unmöglich, daß ich von diesen Veränderungen in meinem Körper, den Muskelspannungen etwa weiß, solange ich eine Säule betrachte und in den Genuß ihrer Schönheit versunken bin. Es ist unmöglich, daß, solange es sich so verhält, diese körperlichen Vorgänge für mich, d. h. mein Bewußtsein überhaupt existieren. In jedem Falle aber ist es so. Die gegenteilige Behauptung widerspricht aller Erfahrung. Dagegen erlebe ich jene innere Tätigkeit. Ich fühle mich etwa in meinem Innern, d. h. in meiner ganzen Weise, mich innerlich zu betätigen und zu fühlen, zusammengerafft, angespannt, innerlich gehoben. Nun dann ist eben diese Tätigkeit, und es sind nicht jene körperlichen Vorgänge,

die man experimentell nachweisen kann, die aber in der ästhetischen Betrachtung keine Bewußtseinserlebnisse sind, dasjenige, was der Säule für mich ihre ästhetische Bedeutung gibt.

Oder weiß man nichts von dieser Tätigkeit oder meint allen Tatsachen zum Trotz diese mein Bewußtsein ganz erfüllende Tätigkeit mit den für mein Bewußtsein gar nicht vorhandenen körperlichen Vorgängen identifizieren zu dürfen? Nun dann stelle man sich doch wenigstens die Frage, wie denn das Gesichtsbild der Säule es anfangen solle, unmittelbar auf meine Muskeln zu wirken, wie man dies Wunder, das alle Wunder des „tierischen Magnetismus" hinter sich ließe, verständlich machen will.

In Wahrheit können wir uns diese Aufgabe ersparen. Dies Wunder gibt es nicht. Wir wissen:

Wenn wir sonst, d. h. außerhalb der ästhetischen Betrachtung, unwillkürlich uns aufrichten oder sonst irgendwie unwillkürlich die Muskeln spannen, so pflegt dies daran zu liegen, daß ein Gefühl der kraftvollen, inneren Tätigkeit uns beseelt. Nun, ein ebensolches Gefühl der Tätigkeit liegt auch in unserem Falle der „körperlichen Tätigkeit" und den körperlichen Vorgängen zugrunde. Wir haben es tatsächlich; und weil wir es haben, und aus keinem anderen Grunde geschieht die Spannung der Muskeln oder geschieht die körperliche Tätigkeit, durch welche die bei Gelegenheit der Betrachtung des schönen Objektes sich einstellenden „Organempfindungen" ausgelöst werden. Ohne jene innere Tätigkeit müßten wir an eine magische Wirkung des Gesichtsbildes der aufgerichteten Säule glauben.

Ist es aber so, nun dann haben wir den Grund des ästhetischen Genusses; jene innere Tätigkeit ist es, die uns erfreut. Die kraftvolle innere Spannung, die mit der „Spannung" der Muskeln so unvergleichbar ist, wie das Feuer der Leidenschaft mit dem Kohlenfeuer oder die Wärme des Gefühls mit der Wärme, die wir nach Celsius messen, ist beglückend. Und diese innere Tätigkeit macht das Kunstwerk schön, weil sie nicht nur meine Tätigkeit, sondern in das schöne Objekt eingefühlt, also zugleich seine Tätigkeit ist, so gewiß die Muskelspannungen nicht

Muskelspannungen des schönen Objektes, etwa des Bauwerkes, sondern nur Vorgänge in diesem meinem vom Bauwerk verschiedenen Körper sind.

Daß man aber in Wahrheit diese innere Tätigkeit meint, wenn man von einer Beteiligung der Muskelspannungen an dem ästhetischen Genuß redet, daß man dabei diese sonderbare Verwechslung begeht, eine Verwechslung, im Vergleich mit welcher die Verwechslung des Feuers der Leidenschaft und des Kohlenfeuers harmlos ist, dies ist denn auch mitunter in den Lobreden auf die Muskelspannungen deutlich genug. Da ist etwa die Rede von der Empfindung, mir sei weit ums Herz, von einer „Empfindung“ der „lightheartedness“ beim Anblick einer weiten Halle. Und derjenige, der von dieser „Empfindung“ berichtet, setzt harmlosen Gemüts diese Empfindung neben die Empfindung einer Muskelspannung. Nun, gewiß wird ja an dem, der das Gefühl hat, das er damit ausdrückt, daß er sagt: Mir ist leicht ums Herz, irgendwelche Muskelspannungen experimentell sich feststellen lassen. Aber nichts ist klarer, als daß das Gefühl der „lightheartedness“ an sich etwas mit allen Empfindungen der Welt Unvergleichbares ist, nämlich eben ein Gefühl; und genauer gesagt, ein Gefühl der freien, leichten, ungehemmten, und darum beglückenden inneren Tätigkeit, einer Tätigkeit, wie ich sie etwa auch fühle, wenn ich eine wissenschaftliche Aufgabe endlich gelöst habe oder dgl. Nun, meint man mit den „Organempfindungen“, welche den ästhetischen Genuß uns verständlich oder zum Teil verständlich machen sollen, solche „Empfindungen“, dann hat man freilich Recht.

Nur sind eben solche „Organempfindungen“ keine Empfindungen, also auch keine Organempfindungen.

Hinzugefügt muß dann nur noch werden: Auch solche „Empfindungen“, d. h. solche Gefühle einer inneren Tätigkeit, begründen die Schönheit eines Objektes, nur wenn sie als etwas dem schönen Objekte Zugehöriges „empfunden“, d. h. gefühlt werden. Oder wenn wir jetzt den Mißbrauch des Wortes „Empfindung“, den übelsten Wortmißbrauch, den die Psychologie und Ästhetik treiben können, beseitigen: auch die Tätigkeitsgefühle begründen die Schönheit eines Objektes nur, wenn

sie ein Faktor sind in dem schönen Objekt, wenn sie also erlebt werden als Weisen der Betätigung dieses Objektes, als etwas an dasselbe Gebundenes, darin Liegendes, kurz wenn sie eingefühlt sind.

Daß aber Muskelspannungen nicht von mir erlebt werden können als Muskelspannungen eines Objektes, z. B. einer Säule, und daß „Empfindungen" überhaupt nicht „eingefühlt" werden können, dies sollte man schließlich zu sagen nicht nötig haben.

Auch mit dem Vorstehenden meine ich nicht, das Vorurteil der „Organempfindungen" endgültig aus der Welt geschafft zu haben. Man wird nach wie vor sagen, sie sind eben doch da, und wird meinen, sie tragen darum zum Genuß der Schönheit des betrachteten Objektes bei. Nun, tut man dies, dann bitte ich, daß man sich ernstlich frage, ob man etwa von dem Feuer der patriotischen Rede ernstlich fürchte, es könnte die Tische und Balken verkohlen, oder ohne Bild gesprochen, ob nicht mit diesen Organempfindungen oder mit diesen Empfindungen körperlicher Vorgänge in Wahrheit immer etwas völlig anderes gemeint ist, nämlich das Tätigkeitsgefühl. Oder ob man in allem Ernste von den Organempfindungen, rein als solchen, jene Wirkung erwartet.

Ist man aber dessen sicher, dann stelle ich noch einige Bitten. Man rede von Organempfindungen nur nicht immer so in allgemeinen und abstrakten Wendungen; man mache sich nicht sein Spiel auf diese Weise allzu leicht; sondern man bezeichne jedesmal die bestimmten Organempfindungen, die eine bestimmte Art des Schönheitsgefühles erzeugen sollen, und mache deutlich, wiefern sie eben dies bestimmt geartete Schönheitsgefühl zu erzeugen fähig seien. Es gibt ja doch in der Welt nicht das Abstraktum „Organempfindung", und es gibt ebensowenig das Abstraktum „Schönheitsgefühl", sondern jene Empfindungen sind verschieden, und dies Gefühl ist unendlich verschieden.

Und hat man dies getan, dann suche man weiter zu zeigen, daß diese Organempfindungen, rein für sich betrachtet, Gegenstände eines Gefühls der Freude, der Erhebung, des Glücks

sein können, das vergleichbar ist dem Gefühl der Schönheit. Man mache weiter deutlich, wie derjenige, der der ästhetischen Betrachtung des schönen Objektes hingegeben ist, so hingegeben, daß er von den Vorgängen in seinen Organen nichts mehr weiß, doch noch von ihnen wissen und ihre beglückende Wirkung verspüren solle. Man suche endlich verständlich zu machen, wie diese beglückenden Organempfindungen es anfangen, aus meinem Körper in das schöne Objekt hinüber zu wandern, oder wie es zugeht, daß dieselben, obgleich zweifellos nicht dem schönen Objekte, sondern meinem Körper zugehörig und an dieser bestimmten, vielleicht vom schönen Objekte weit entfernten Stelle der Welt lokalisiert, dennoch als Bestandteile des schönen Objektes erscheinen, derart, daß ihre beglückende Wirkung sich mir als beglückende Wirkung des schönen Objektes darstellen kann.

Hat man dies alles getan und mit Erfolg getan, dann rede man weiter von ästhetisch bedeutsamen Organempfindungen. Vermag man dagegen eine dieser Fragen nicht zu beantworten, dann schweige man endlich von diesen angeblichen Faktoren des ästhetischen Genusses, es sei denn, um sie dem gebührenden Spott auszusetzen.

Achtzehntes Kapitel: Zur Ästhetik einfachster linearer Formen.

Die gerade Linie.

Das einfachste Gebilde mechanischer Kräfte ist die gerade Linie. Sie entsteht, indem ein in einem Punkte wirkender einfacher Bewegungsanstoß oder -impuls ungestört, also lediglich seiner eigenen Gesetzmäßigkeit folgend, sich auswirkt. Wiederum ist die ästhetisch einfachste gerade Linie die horizontale. Sie ist gegen die Schwere oder den Gegensatz zwischen der abwärts treibenden Wirkung der Schwere und der ihr entgegenwirkenden vertikalen Tätigkeit neutral. Mit Rücksicht auf den vertikal sich ausdehnenden Raum ist sie nur einfach da. Das einzige, was sie leistet, was also ihr ästhetisches Wesen ausmacht, ist dies, daß sie in der horizontalen Richtung von einem Endpunkte

zum anderen sich erstreckt und in den Endpunkten sich begrenzt. Heißen die Endpunkte A und B und ist keiner dieser Punkte bevorzugt, endigt etwa die Linie in beiden Punkten in gleicher Weise frei, so erstreckt sie sich ebensowohl von A nach B als von B nach A. Vielmehr sie verläuft weder in der einen noch in der anderen Richtung, sondern sie breitet sich in jedem Punkte nach beiden Richtungen zumal aus. Dies Sichausbreiten in jedem Punkte faßt sich aber, indem wir die Linie als Ganzes betrachten, in einem einzigen Punkte zusammen. Dieser Punkt ist naturgemäß die Mitte. Die fragliche horizontale Linie erscheint also als eine von der Mitte nach den beiden Seiten hin sich ausbreitende und in den Endpunkten sich begrenzende oder von den Endpunkten her sich zusammenfassende. Hiermit sind drei Hauptpunkte gegeben, die es nahe liegt, ausdrücklich als solche anzuerkennen.

Im Vorstehenden ist vorausgesetzt, daß die Linie an beiden Enden frei endige. Gesetzt nun aber, der Endpunkt A ist zugleich ein Punkt einer anderen, etwa einer vertikalen Linie, dann ändert sich das Wesen unserer Linie. Sie wird jetzt zu einer solchen, die einem in A und nur in A wirksamen Bewegungsimpulse folgend nach B sich erstreckt und in B sich begrenzt oder von da her sich zusammenfaßt.

Nehmen wir weiter an, die beiden Endpunkte A und B seien gleichzeitig irgendwelche mittlere Punkte vertikaler Gerader, dann scheint die doppelte Betrachtungsweise von AB möglich: Die Linie streckt sich zwischen den beiden vertikalen Linien und hält sie auseinander, oder aber sie faßt sie zusammen. Sie ist Streckverband oder Zugverband. Da aber die vertikalen Linien die zwischen ihnen liegende Fläche begrenzen und die begrenzende Tätigkeit eine nach innen, d. h. nach dem Begrenzten zu gehende, ist, so erscheint jene erstere Betrachtungsweise als die zunächst natürliche.

Das Wesen der Linie AB ändert sich von neuem, wenn A und B die oberen Endpunkte der vertikalen Linien sind. Es ist dann AB ein Teil der Begrenzung einer Fläche. Die Linie begrenzt die Fläche von oben nach unten. Dagegen begrenzt die Linie AB eine Fläche von unten nach oben, wenn A und

B mit den unteren Endpunkten der beiden vertikalen Linien zusammenfallen. Hiermit sind wiederum völlig neue Funktionen der einen und selben horizontalen Linie aufgezeigt.

Gehen wir aber von der horizontalen nunmehr zur vertikalen Geraden. Diese ist von der horizontalen von vornherein grundsätzlich verschieden. Sie ist zunächst eine gegen die Schwere sich aufrichtende, also die Schwere überwindende Linie; ihr unteres Ende ist Ansatzpunkt der Bewegung, ihr oberes ist Endpunkt derselben, d. h. Punkt des ruhenden Gleichgewichtes zwischen Schwere und vertikaler Tätigkeit. Dies untere Ende ist also ein Grenzpunkt von eigener Art, von anderer Art als die Enden der horizontalen Linie.

Ist der Anfangspunkt der vertikalen Linie ein Punkt einer horizontalen Linie, so erhebt sich jene von dieser als ihrer Basis. Ist ihr oberer Endpunkt ein solcher, dann senkt sie sich von der durch die horizontale Linie bezeichneten Höhe herab. Jetzt ist dieser letztere Punkt in Wahrheit nicht mehr „Endpunkt", sondern Anfangspunkt, aber Anfangspunkt für die Wirkung der Schwere. Diese ist es jetzt, welche die Ausdehnung der Linie erzeugt, und das am unteren Ende stattfindende Gleichgewicht ist das Gleichgewicht zwischen der Schwere und dem inneren Zusammenhalt oder der inneren Festigkeit der Linie.

Läuft die vertikale Linie von einer horizontalen zu einer horizontalen, so bestehen drei Möglichkeiten. Einmal: sie richtet sich vertikal auf gegen die obere horizontale Linie; und dies kann wiederum zweierlei heißen: sie trägt die letztere oder sie richtet sich nur einfach auf, und die horizontale Linie schwebt über ihr. Damit ist zugleich die obere horizontale Linie verschieden charakterisiert, nämlich einmal als getragen, d. h. lagernd oder lastend, zum anderen als schwebend, d. h. sich frei in ihrer Höhenlage erhaltend und in jedem ihrer Punkte das Gleichgewicht zwischen Schwere und vertikaler Gegenbewegung repräsentierend. Die zweite Möglichkeit ist die: Die vertikale Linie streckt sich von oben nach unten und hält die obere horizontale in bestimmter Entfernung von der unteren. Dazu tritt endlich die dritte Möglichkeit: Die vertikale Linie streckt sich zwischen der oberen und der unteren horizontalen

oder hält sie beide auseinander. In diesem Falle hat die vertikale Linie eine Funktion, gleichartig derjenigen, welche wir oben die zwischen zwei vertikale eingespannte horizontale Linie üben sahen.

Alle diese Möglichkeiten nun haben vor allem Bedeutung für die Baukunst. Die Säule etwa stützt oder trägt oder sie richtet sich frei auf, damit ein horizontales Gebälk sich schwebend darüber erhalte. Die Beine von Tischen strecken sich gegen den Boden und halten die Tischplatte in einer bestimmten Entfernung von diesem. Gewisse romanische Säulen endlich sind zwischen oben und unten eingespannt und halten, was über und unter ihnen ist, auseinander. Im ersteren Falle ist der Ausgansgpunkt der Tätigkeit unten, im zweiten oben, im dritten Falle in der Mitte.

Die Tätigkeiten in der vertikalen und in der horizontalen Richtung verbinden sich als Komponenten zu einer einzigen Resultante in der schrägen Linie. Je nach dem Grade der Schrägheit erscheint die eine oder die andere als die herrschende Tätigkeit. Zugleich erscheint jede um so intensiver, je mehr sie in Anspruch genommen ist. Dies heißt etwa: Eine und dieselbe schräge Linie ist ihrem inneren Wesen nach in höherem Grade eine vertikale, wenn sie gegen eine horizontale angeht oder auf sie zugeht oder zwischen zwei horizontalen verläuft; sie ist in höherem Grade Trägerin der horizontalen Tätigkeit, wenn sie zu vertikalen Linien in solcher Weise sich verhält.

Einfachste krumme Linien.

Die geraden Linien, von welchen hier die Rede war, wollten jedesmal gedacht sein als hervorgehend aus einem einzigen Bewegungsimpuls. Ein solcher wirkt naturgemäß in seiner ursprünglichen Richtung weiter und weiter. In der Linie, die daraus hervorgeht, liegt also die Tendenz des geradlinigen Fortganges in der ursprünglichen Richtung.

Denken wir uns nun aber in einer Linie dies Moment beseitigt. Dann bleibt vom Wesen der Linie nichts als der innere Zusammenhalt, der sie zu einer einzigen in sich zusammenhängenden Linie macht. Die Punkte der Linie sind dann innerhalb der

Linie selbst gegeneinander unverrückbar, ihr Abstand unveränderlich. Im übrigen aber, also zunächst in der zweiten Dimension, sind die Teile oder Punkte der Linie gegeneinander beweglich. Kurz, die Linie verhält sich wie eine Kette aus unendlich vielen beweglichen Gliedern.

Eine solche Linie nun sei fest in zwei Punkten A und B, von denen wir der Einfachheit halber annehmen wollen, daß sie einer einzigen ideellen Horizontallinie angehören. Im übrigen sei die Linie der Wirkung der Schwere überlassen. Dann entsteht zwischen den beiden festen Punkten die Kettenlinie. Diese Linie gewährt vermöge der natürlichen Art ihrer Entstehung das Bild eines ruhenden Gleichgewichts zwischen der in jedem Punkt der Linie wirkenden Schwere einerseits und jenem inneren Zusammenhalt der Punkte andererseits, unter der Voraussetzung der Festigkeit der beiden Punkte A und B. Diese sind fest, d. h. sie halten sich gegen die Wirkung der Schwere durch die eigene Kraft des Verharrens.

Diese Linie hat die jedermann bekannte ornamentale Bedeutung. Gesetzt etwa, es soll uns der Eindruck entstehen, in einer vertikal aufgerichteten Wand werde ein von oben her wirkender Druck durch die vertikale Tätigkeit der Wand in bestimmter Höhe endgültig aufgehalten. Zugleich soll das Gleichgewicht beider nicht als ein starres, ein für allemal daseiendes erscheinen, sondern als ein lebendig und in rhythmischem Wechsel stets wiederum von neuem entstehendes. Dann wird eine Reihung von Kettenlinien oder Girlanden, die von aufeinanderfolgenden Punkten der horizontalen Linie, welche jene Höhe bezeichnet, nach unten herabsinken, das geeignete Symbol sein. Was uns die Reihung sagt, ist dies: Wir sehen die Wirkung des Druckes jedesmal in den festen Punkten durch die vertikale Tätigkeit aufgehalten. Die festen Punkte sind also Punkte des ruhenden und sicheren Gleichgewichtes zwischen diesen beiden Tätigkeiten. Zwischen diesen Punkten aber sehen wir die Wirkung der Schwere über die Punkte hinaus in die Region jener vertikalen Tätigkeit hinabdringen. Zugleich sehen wir diese Wirkung der Schwere jedesmal wiederum aufgehoben: Die erste Kettenlinie kehrt, nachdem sie sich herabgesenkt hat, wiederum zu ihrer

ursprünglichen Höhe zurück. Darauf beginnt dieselbe Bewegung in einer zweiten ebensolchen Linie von neuem usw. Es spielt also die Wirkung der Schwere in die Region der vertikalen Tätigkeit hinein, um dort immer wiederum überwunden zu werden. Das Gleichgewicht beider Kräfte wird immer wiederum zuerst zugunsten der Schwere aufgehoben, um dann jedesmal spielend, in sanfter Biegung wiederum hergestellt zu werden.

Neben dieses Motiv stellen wir aber weiter ein anders geartetes, in welchem ein neues bewegendes Prinzip uns entgegentritt. Eine Bewegung von bestimmter, etwa horizontaler Richtung sei da, aber in der Linie, die aus ihr entsteht, wirke zugleich eine dazu senkrechte Bewegung oder bewegende Kraft. Und diese bewegende Kraft wecke, indem sie weiter und weiter wirkt, einen sukzessiv wachsenden Widerstand, also eine wachsende Tendenz zu einer Bewegung in entgegengesetzter Richtung. Daraus ergibt sich die Wellenlinie. Dieselbe ist unmittelbar verständlich, wenn die elastische Hin- und Herbewegung zwischen den Grenzen einer Fläche geschieht. Die von den Grenzen her wirkende zusammenfassende oder zusammenhaltende Kraft der Fläche erscheint dann als eine gegen die Bewegung nach der Grenze hin elastisch rückwirkende, d. h. diese Kraft erscheint als eine solche, die um so stärker wirkt, je mehr sie durch die in der Linie stattfindende Gegenbewegung in Anspruch genommen wird.

Hiermit nun haben wir zwei Arten von krummen Linien gewonnen. Beide haben das Gemeinsame, daß die Krümmung durch eine Kraft bewirkt wird, die nicht unmittelbar auf die Krümmung abzielt, sondern vermöge ihrer Wechselwirkung mit anderen Kräften oder Tätigkeiten dieselbe ergibt.

Daneben steht nun aber die einfachste Möglichkeit, wie eine Krümmung motiviert sein kann. Diese besteht darin, daß in der Linie selbst eine Krümmungstendenz wirkt. Ich meine damit die Tendenz einer Linie, in jedem Punkte ihres Verlaufes rechtwinklig zu der Richtung, in der sie in diesem Punkte fortzuschreiten im Begriffe ist, abzubiegen. Eine solche Tendenz ist uns von uns selbst her eine wohlbekannte Sache. Wir finden sie weiterhin in der animalischen und endlich auch in

der Pflanzenwelt. Kein Wunder, wenn wir sie auch in der Welt der Linien finden.

Es bedarf aber, damit wir an eine solche Tendenz glauben, lediglich der Wahrnehmung der stetig fortgehenden Krümmung. Ist einmal der Fortgang einer Linie als Tätigkeit, d. h. als Ergebnis einer in der Linie wirkenden Kraft gedacht, dann muß auch eine solche Krümmung als Ergebnis einer besonderen, die natürliche Tendenz des geradlinigen Fortganges von Punkt zu Punkt aufhebenden Kraft erscheinen. Und ist die Linie nicht durch eine auf sie wirkende Kraft, etwa die Schwerkraft, gekrümmt, sondern krümmt sich selbst, so ist die krümmende Kraft in der Linie. Zugleich muß diese Kraft in der einheitlichen und mit sich identischen Linie in jedem Momente des Verlaufes derselben dieselbe sein.

Sei nun zunächst eine irgendwie gerichtete einfache Bewegung da, die, sowie es in der Natur jeder Bewegung liegt, in der Richtung, die sie gerade hat und irgendwie gewonnen hat, weiterstrebt. Zugleich denken wir dieser Bewegung keine begrenzende Kraft entgegenwirkend. Und mit dieser Bewegung nun verbinde sich eine Krümmungstendenz. Dann entsteht zunächst die endlos in sich zurückkehrende Kreislinie. Diese tendiert in jedem Punkte, in der Richtung der Tangente fortzugehen, wird aber in jedem Punkte durch die überall vorhandene, sich selbst gleiche Krümmungstendenz in gleicher Weise am Mittelpunkt festgehalten. Man beachte wohl, daß hier von der Kreislinie als solcher, nicht von einer kreisförmig begrenzten Fläche die Rede ist.

Spiralige Formen.

Denken wir nun aber weiter jene zunächst als geradlinig fortgehend gedachte Linie an einem bestimmten Punkt endigend, also eine begrenzende Tätigkeit ihrer fortschreitenden Bewegung entgegenwirkend und diese letztere sukzessive aufhebend. Hat hier die fortschreitende Bewegung gegen den Endpunkt zu in irgendeinem Punkte die „lebendige Kraft“ = 1, dann hat sie in dem Punkte, der zwischen diesem Punkte und dem Endpunkte in der Mitte liegt, nur noch die lebendige Kraft

= $\frac{1}{2}$. Die lebendige Kraft der fortschreitenden Bewegung steht überhaupt in jedem Punkte der Linie im umgekehrten Verhältnis zur Entfernung des Punktes vom Endpunkte. Je mehr nun diese Kraft sich mindert, um so größer ist im Vergleich mit ihr die überall identische Krümmungstendenz. Die Linie, die in solcher Weise sich ergibt, ist die „regelmäßige" Spirale, d. h. die Spirale mit überall gleichem Abstand der Windungen. Im Endpunkt ist die Wirkung der Krümmungstendenz absolut. Der Endpunkt oder das „Auge" dieser Spirale ist ein in sich selbst sich drehender Punkt; das sprechende Symbol des zur Ruhekommens der Bewegung in sich selbst.

Diese Spirale gewinnt eine charakteristisch neue Form, wenn wir neue Voraussetzungen machen. Die Spirale sei da und habe ihre Form und übe gegen jede Formveränderung einen elastischen Widerstand. In eine solche Linie nun wirke von ihrem Anfangspunkte her in der Richtung nach dem „Auge" zu, das wir demnach hier wiederum als Endpunkt betrachten, eine auf Streckung der Spirale abzielende, insofern der Krümmungstendenz entgegenwirkende Kraft hinein. Diese Kraft wird allmählich durch den elastischen Widerstand der Spirale überwunden. Das Ergebnis ist eine im Anfang mehr oder minder gestreckte Spirale, deren Windungen dann erst rascher, dann immer langsamer sich verengern, oder genauer gesagt, es ist eine Spirale, in welcher der Abstand der Windungen anfänglich ein größerer ist, dann gegen den Endpunkt oder das „Auge" zu erst rascher, dann langsamer sich verringert und mehr und mehr der Form der „regelmäßigen" Spirale, d. h. der Form mit gleichem Windungsabstand, sich nähert.

Diese Form der Spirale ist die natürliche, wenn eine Gerade in eine Spirale übergeht und in ihr endigt. Es setzt sich dann die Bewegung der geraden Linie naturgemäß in die Spirale hinein fort und tendiert, dieselbe zu strecken. Und diese Bewegung wird in der Spirale durch die Krümmungstendenz sukzessive überwunden. Eine solche Linie bricht nicht ab, sie hört auch nicht auf, weil die Ausdehnungsbewegung erlahmt oder durch eine ihr unmittelbar entgegengesetzte begrenzende Kraft zur Ruhe gebracht wird, sondern sie hebt vermöge dieser eigen-

artigen inneren Aktivität, die eben in der Krümmungstendenz gegeben ist, sich selbst allmählich auf. Die Linie verhält sich wie der Schlittschuhläufer, der nicht an einem Punkte seiner geradlinigen Bewegung Halt gebietet, sondern zur Spirale umbiegt und so die Bewegung spiralig sich „in sich selbst auslaufen" läßt.

Von der horizontalen Bewegung in der beiderseits begrenzten horizontalen Linie sahen wir, sie könne ebensowohl betrachtet werden und werde zunächst natürlicherweise betrachtet als eine von der Mitte der Linie nach beiden Enden zumal wirkende. Diese Vorstellungsweise nun ist auch am Platze, wenn wir die horizontale gerade Linie als Trägerin einer Krümmungstendenz betrachten. Da nun aber die Tendenz der Krümmung eine Tendenz ist, im Fortgange der Bewegung von der jedesmaligen Richtung dieses Fortganges rechtwinkelig abzubiegen, so entspricht der symmetrisch von der Mitte nach den beiden Enden hingehenden Bewegung eine im Fortgang dieser Doppelbewegung zur Wirkung gelangende Tendenz der symmetrischen Krümmung. Denken wir uns nun diese symmetrische Krümmung von der Mitte einer beiderseits begrenzten horizontalen Linie aus geschehend. Dann entsteht eine Doppelspirale; die Linie rollt sich um beide Endpunkte als Augen spiralig auf. Zugleich wenden sich beide Spiralen nach derselben Seite, in unserem Falle etwa, wenn die Grundrichtung der Linie die horizontale ist — nach oben Gesagtem die natürlichste Annahme — etwa beide nach unten oder beide nach oben.

Solange wir nun aber keine weiteren Voraussetzungen machen als die soeben gemachten, ist die so entstehende Linie zwar in sich oder theoretisch möglich, aber als ornamentale Linie nicht brauchbar. Die beiden Spiralen sind solche mit gleichem Abstand der Windungen oder kurz, sie sind regelmäßige Spiralen, wie wir sie oben aus der Krümmung der begrenzten Linie zuerst entstehen sahen. Aber die beiden spiraligen Bewegungen, die in unserem Falle von den beiden Enden her oder nach den beiden Enden zu entstehen, greifen ineinander über, und die Endpunkte, die zu den „Augen" derselben werden, fallen zusammen.

Nun nehmen wir aber wiederum wie soeben an, von dem Ausgangspunkte der ursprünglichen geradlinig fortschreitenden Bewegung aus, d. h. in unserem Falle von der Mitte der Linie aus, schieße in die Linie beiderseits eine streckende Bewegung hinein, und diese, bzw. die in der Streckung liegende Formveränderung, finde wiederum in der fertigen Spirale elastischen Widerstand. Dadurch werden dann die beiden Spiralen auseinander gerückt. Ihre Windungen weiten sich zugleich wiederum am Anfang, d. h. gegen die Mitte der Doppelspirale, um von da aus mehr und mehr, nämlich in dem Maße, als die streckende Bewegung durch jenen elastischen Widerstand überwunden wird, der ursprünglichen, d. h. unabhängig von der streckenden Bewegung bestehenden Weite, und damit zugleich der Form der „regelmäßigen" Spirale sich zu nähern.

Hiermit ist zugleich die einzige Möglichkeit bezeichnet, wie eine solche Doppelspirale — mit auseinander gerückten beiderseitigen Spiralen — entstehen kann. D. h. diese Doppelspirale ist notwendig *elastisch*.

Endlich besteht aber noch die Möglichkeit einer dritten Grundform der Spirale.

Die Streckungstendenz, die wir soeben wiederum in die Spirale einführten, ist der Krümmungstendenz nicht *unmittelbar* entgegengesetzt. Den *unmittelbaren* Gegensatz zu einer Krümmungstendenz bildet vielmehr offenbar die Tendenz zur *Krümmung in entgegengesetzter* Richtung. Führen wir nun diesen Gegensatz zweier unmittelbar sich entgegenstehender Krümmungstendenzen ein, so entsteht eine neue Form der Spirale. Genauer gesagt ist dabei die Vorstellung diese: Eine begrenzte Linie AB sei um einen Endpunkt herum, etwa um A aufgerollt, oder richtiger, sie *rolle sich von diesem Endpunkte her*, als dem festen Ausgangspunkt der Bewegung, um ihn herum auf. Indem aber diese Bewegung — des Sichaufrollens — fortschreitet, weckt sie als elastische Gegenwirkung eine sukzessiv wachsende Tendenz zur entgegengesetzten Krümmung. Und indem diese im Fortgang jener Aufrollung oder Krümmung wächst, hebt sie die letztere sukzessive auf. Die Linie *rollt* sich also um A in immer *weiteren* Windungen,

und entfernt sich damit sukzessive mehr und mehr von A und streckt sich immer mehr. Allmählich kommt ein Punkt, wo die primäre Krümmung durch diese elastische Gegenwirkung vollkommen aufgehoben ist, oder in welchem der krümmenden Kraft oder der Krümmungstendenz, welcher die primäre Krümmung oder Aufrollung — die Aufrollung um A — ihr Dasein verdankt, durch die sekundäre oder elastisch reaktive Tendenz der Gegenkrümmung, die durch die Wirkung jener sukzessive geweckt und gesteigert wird, genau das Gleichgewicht gehalten wird. Hier ist die Linie für einen Augenbick zur geraden gestreckt. Zugleich sind wir aber hier an einem Wendepunkt angelangt, d. h. an einem Punkte, wo die Spirale die Richtung ändert, so daß an diesem Punkte eine Doppeltangente gezogen werden kann. Im weiteren Verlauf gewinnt dann die „reaktive" Tendenz der Gegenkrümmung mehr und mehr das Übergewicht, bis endlich jene „primäre" Kraft ganz und gar überwunden ist, so daß im Endpunkte B die Tendenz der Gegenkrümmung zur reinen Wirkung kommen kann. Die Linie rollt sich jetzt um B spiralig auf, genau so, wie sie beim Beginn um A sich aufgerollt hatte, nur in entgegengesetzter Richtung. Dies letztere heißt: die spiralige Bewegung bei B ist eine Bewegung nach oben, wenn die Linie bei A nach unten zu sich krümmte oder aufrollte, und umgekehrt. Wir nennen aus diesem lezteren Grunde die unter solchen Voraussetzungen entstehende Doppelspirale eine „Wendespirale". Auch diese ist elastisch und nur als elastische denkbar; sie ist also beiderseits keine „regelmäßige" Spirale, sondern nähert sich nur gegen das „Auge" zu, d. h. gegen A und B zu, der Form derselben.

Im Vorstehenden ließen wir diese Wendespirale entstehen von A nach B oder betrachteten sie in dieser Richtung. Wir können sie aber natürlich ebensowohl betrachten vom Endpunkte B aus. Dann erscheint die Aufrollung um B als das Primäre, die Aufrollung um A als elastische Gegenwirkung oder Reaktion.

Schließlich hindert aber auch nichts, die hier in Rede stehende Linie wiederum von ihrer Mitte aus zu betrachten. Ja es ist

auch hier diese Betrachtungsweise die zunächst natürliche. Dann „verläuft“ die Linie von der Mitte nach ihren beiden Enden und krümmt sich zugleich in diesen beiden Richtungen, d. h. sie rollt sich um diese beiden Enden spiralig auf.

Bei dieser letzteren Betrachtungsweise dürfen wir nun aber nicht mehr von der horizontalen, sondern müssen von der schrägen Linie ausgehen. In der Tat ist die schräge Linie die Linie, die der hier in Rede stehenden Spirale eigentlich zugrunde liegt, oder aus der sie naturgemäß herauswächst.

Eine schräge Linie heiße wiederum AB, die Mitte nennen wir M. Von dieser schrägen Linie muß nun zunächst gesagt werden: die von M nach A und die von M nach B ausgehenden Bewegungen sind einander nicht gleichartig. Steigt die Linie von M nach B, d. h. erhebt sie sich in dieser Richtung über die Horizontale, so sinkt sie von M nach A unter dieselbe herab. Und diesem Gegensatz entspricht nun naturgemäß ein Gegensatz der Krümmungstendenzen. Die Krümmungstendenz wirkt ja ihrer Natur nach dem geradlinigen Fortgang entgegen. Sie wirkt also unter der soeben gemachten Voraussetzung in der Richtung von M nach B dem Fortgange nach oben entgegen, sie ist m. a. W. hier natürlicherweise eine Tendenz der Krümmung nach unten zu. Dagegen wirkt sie in der Richtung von M nach A dem Fortgange nach unten entgegen, ist also, so weit sie in dieser Richtung wirkt, eine Tendenz der Krümmung nach oben zu.

Und nun denken wir diese beiden entgegengesetzten Krümmungen sich vollziehen und in die so gekrümmte und wiederum der Veränderung dieser Krümmung elastisch widerstehende Linie von M aus eine nach beiden Seiten gehende streckende Bewegung hineinwirken oder, wie ich oben sagte, „hineinschießen“. Dann ergibt sich wiederum die schon beschriebene Form der Wendespirale.

Jene oben erwähnte symmetrische „Doppelspirale“ und diese „Wendespirale“ sind, wie schon gesagt, beide ihrer Natur nach elastisch. Sie sind einzig unter dieser Annahme verständlich. Sie sind damit zugleich beide nicht „regelmäßige“ Spiralen. Aber eben jene Elastizität nun macht es weiterhin verständlich, daß

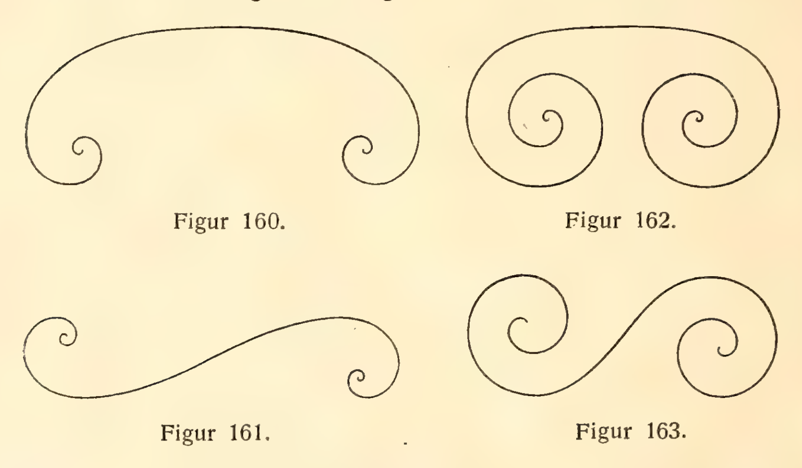
beide Arten der Spirale in gewissem Grade der Form der regelmäßigen Spirale, d. h. der Spirale mit gleichem Abstand der Windungen, sich nähern können. Es braucht nur auf beide elastische Spiralen von beiden Enden her eine Kraft zu wirken, die der von der Mitte nach beiden Enden zu wirkenden streckenden Kraft direkt entgegenwirkt. Dann rollen sich die Spiralen von beiden Seiten her enger auf oder rollen sich stärker in sich zusammen. Zugleich verschieben sich die Windungen gegeneinander derart, daß ihre Abstände sich mehr oder minder ausgleichen.

Und dies heißt: Sie nähern sich nach den beiden Enden oder nähern sich nach den beiden „Augen“ zu der Form der „regelmäßigen Spirale“, d. h. der Form mit gleichem Abstand der Windungen.

In der Tat sehen wir beide Spiralformen, d. h. die „Doppelspirale“ ebenso wie die „Wendespirale“ in ihrer praktischen Verwendung in solcher Weise modifiziert. Und begreiflicherweise. In beiden Formen liegt, wie gesagt, eine von der Mitte nach den Enden oder den „Augen“ zu gehende streckende Bewegung der Tendenz. Nun denken wir uns eine Spirale der einen oder der anderen Form in einen Zusammenhang eingefügt. Dann wirkt diese streckende Tendenz in einem solchen Zusammenhang naturgemäß einer Tätigkeit entgegen, die auf das Gegenteil der Streckung, also auf Einengung der Spirale von den Enden her oder auf Zusammenrollung der Spirale und damit auf Ausgleichung des Abstandes der Windungen gerichtet ist. Die Spirale bekommt ja innerhalb eines solchen Zusammenhanges als lebendiges, d. h. tätiges Glied desselben erst Sinn, wenn die in ihr wirkenden Tätigkeiten oder Tendenzen solchergestalt mit Kräften, die in dem Zusammenhange wirken, in Wechselwirkung treten. Die Spirale gewinnt in dem Zusammenhang ihr sicheres Dasein oder wird darin zu einem in sich festen Bestandteil desselben erst vermöge solchen Gegeneinanderwirkens und des Gleichgewichtes in solcher Wirkung antagonistischer Kräfte, d. h. des Gleichgewichtes von empfangener Wirkung und eigener Gegenwirkung. Und das Ganze wird zum lebendigen und in sich sicheren Ganzen erst durch solchen Antagonismus und solches

Gleichgewicht in den Gliedern oder an den Stellen, wo die Glieder in das Ganze sich einfügen und zu ihm sich zusammenschließen. Es können also in einem überall lebendigen und in sich festgefügten Ganzen immer nur elastische Spiralen von der zuletzt bezeichneten Art vorkommen. D. h. die elastische Doppel- und die elastische Wendespirale haben notwendig in einem Ganzen oder als Glieder desselben nicht die Form, welche diese Spiralen zeigen, wenn sie rein sich selbst überlassen sind, sondern sie haben diejenige Form, die sie gewinnen, wenn wir sie durch eine von außen, d. h. von den Enden her wirkende verengernde oder zusammenfassende Kraft in sich zusammengeschoben denken.

Diese Form zeigt etwa Figur 162 und 163, die ich mit den



Figur 160. Figur 162.

Figur 161. Figur 163.

Figuren 160 und 161 zu vergleichen bitte. Die letzteren sind die „sich selbst überlassenen" elastischen Spiralen.

Die üblichsten architektonischen „Voluten".

Andere Modifikationen der symmetrischen Doppelspirale ergeben sich, wenn auf die im Ganzen oder in ihrer Grundrichtung horizontal liegende Doppelspirale, zunächst also auf den gestrecktesten mittleren Teil derselben und senkrecht zur Richtung derselben, also von oben her, eine Kraft wirkt. Die Spirale gewinnt dann eine neue Form, d. h. sie wird in ihrem

gestrecktesten Teil noch gestreckter, oder sie erfährt eine nach unten gehende sattelförmige Einbiegung.

Hier werden wir ohne weiteres erinnert an die Volute des ionischen Säulenkapitäls. Wir sehen hier ein System von symmetrischen Doppelspiralen in den Augen fest verbunden. Diese Spiralen nun sind durch den Druck von oben horizontal gestreckt oder auseinander getrieben und die unteren zugleich mehr und mehr sattelartig eingebogen. Zugleich schließen sie sich aber in elastischer Gegenwirkung — sie sind ja ihrer Natur nach elastisch — gegen den von ihnen umfaßten Säulenknauf hin zusammen. Der Widerstand gegen die auseinander treibende und einbiegende Kraft des Druckes wächst dabei sichtlich von unten nach oben, d. h. er ist in den oberen Spiralen des Systems stärker, daher die sattelartige Einbiegung bei diesen geringer wird und schließlich verschwindet. Dies ist natürlich, da ja jener Druck von oben her wirkt und es die Aufgabe des Kapitäls ist, dem Druck von oben da am stärksten zu begegnen, wo derselbe am unmittelbarsten wirkt; oder, wenn wir den hier in Frage stehenden Sachverhalt in umgekehrter Richtung, d. h. von unten nach oben und damit zugleich in zutreffenderer Weise betrachten: da es im Sinne des Kapitäls liegt, daß er nach oben zu sukzessive die Last in sich verarbeitet, also ihre nach abwärts drängende Wirkung sukzessive überwindet oder sich mit ihr ins Gleichgewicht setzt.

Das Ganze der ionischen Volute ist danach das sprechende, ja raffinierte Symbol eines elastischen Widerlagers. Die spätere, insbesondere römische Kunst hat den Sinn dieses elastischen Widerlagers der Hauptsache nach mißverstanden.

Ebenso aber sind weitere Modifikationen der Wendespirale denkbar. Solche ergeben sich insbesondere, wenn der Ausgangspunkt für die nach beiden Enden gehende ausdehnende und streckende Bewegung nicht in der Mitte der Linie, die ursprünglich als gerade gedacht ist, verlegt, sondern dem einen oder dem anderen Endpunkt angenähert ist. Der fragliche Endpunkt heiße B. Damit ist dann zugleich die Stelle des Gleichgewichtes der entgegengesetzten Krümmungstendenzen diesem Endpunkte B näher gerückt. Wir bezeichnen diese Stelle

als M_1. Dies Gleichgewicht ist aber, wie wir sahen, ein solches zwischen der „primären" krümmenden Kraft und der elastischen Gegenwirkung der Linie. Und dies Gleichgewicht bedingt eine gestreckte oder der geraden Linie angenäherte Form der Spirale an der Stelle, wo dasselbe stattfindet. Unsere Wendespirale hat also bei M_1 eine der geraden Linie angenäherte Form. Und die Linie „läuft" hier nicht nur in gerader Richtung, sondern wir sehen sie aus der gewundenen Form heraus durch eine Kraft, die diese Form überwindet und der in derselben wirkenden Kraft standhält, die gerade Richtung gewinnen oder durch solche innere Aktivität sich geben. Die Stelle aber, wo ihr dies gelingt, also M_1, ist unter unserer Voraussetzung näher bei B.

Da vermöge der Verrückung des Ausgangspunktes der fortschreitenden Bewegung nach B zu zugleich die Bewegung nach B im Vergleich mit der Bewegung nach dem anderen Endpunkte zu stärker oder enger begrenzt und durch die stärkere begrenzende Tätigkeit rascher aufgehoben wird, so ist unter unserer Voraussetzung gleichzeitig die Krümmung oder Aufrollung um B im Ganzen eine engere, geschlossenere, konzentriertere, also in sich festere, die Krümmung oder Aufrollung um den entgegengesetzten Endpunkt her im Ganzen eine weitere und losere.

Wir sehen also im Ganzen unsere Linie, wenn wir sie von B aus betrachten, aus einer konzentrierten Bewegung um einen festen Anfangspunkt, nämlich B, vermöge einer besonderen inneren Aktivität sich herausarbeiten und kraftvoll sich strecken, dann in allmählicher Biegung sich umwenden, sehen darauf in weiteren und loseren Krümmungen die innere Spannung sich lösen und schließlich die Bewegung im Endpunkte A der Linie zur Ruhe gelangen.

Solchen Modifikationen der Wendespirale nun begegnen wir vor allem bei jenen Voluten, die eine vertikale Wand mit einem darauf lagernden und darüber hinausragenden Balken — oder einer ebensolchen Platte — verbinden und den Übergang zwischen beiden bezeichnen.

Hier bestehen aber zwei einander entgegengesetzte Mög-

lichkeiten. Einmal: der horizontale Balken streckt sich nach außen, d. h. er „schwebt" von der Stelle an, wo er unterstützt ist, in den leeren Raum hinein oder hält sich da in seiner Höhenlage, hält sich also gegen die Schwere durch eine eigene von seinem aufliegenden Teile her nach außen wirkende streckende Kraft und Tätigkeit. Diese Kraft können wir „Biegungsfestigkeit" nennen. Aber auch diese ist für die ästhetische Betrachtung eine eigene „Kraft"; und jede durch sie vollbrachte Leistung, auch die Leistung des Sichbehauptens gegen eine gegenwirkende Kraft, in unserem Falle die Schwere, ist eine besondere Tätigkeit.

Dagegen tritt in solchem Falle die Vorstellung des Konfliktes zwischen der Schwere des Balkens und der Wand, die ihn trägt, in den Hintergrund. Die Wand ist für unseren Eindruck relativ entlastet.

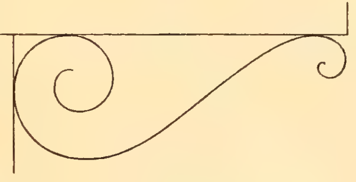
Dies alles nun sagt uns die die Wand und den Balken verbindende, von der Wand ausgehende und zum Balken überleitende Volute in eindringlichster Weise, wenn dieselbe, oder wenn die Wendespirale, als welche diese Volute sich darstellt, da, wo sie in die Ecke zwischen Wand und Balken, also in die Stelle des Konflikts zwischen beiden, sich einfügt und diesen Konflikt illustriert, in weiteren, also loseren, sozusagen spielenden Windungen sich krümmt oder aufrollt, und dann, indem sie in die Region des Balkens gelangt und mit ihm sich horizontal nach außen wendet, diese losen Windungen stetig in eine energisch streckende Bewegung übergehen, und die Volute in diesem ihrem gestreckten Teile sich an den horizontalen Balken schmiegt und ihn begleitet, und wenn sie dann endlich in engeren und kürzeren Windungen sich in sich selbst zusammenfaßt oder zusammenschließt und in sich den sicheren Ruhepunkt findet. In der Tat ist ja eben dies die Situation, die hier vorliegt: nicht durch einfaches Auflasten, sondern aus der streckenden Tätigkeit heraus, die von der relativ entlasteten Wand ausgeht, gelangt der Balken dazu, in sich selbst sich zu behaupten und sein ruhiges Dasein zu gewinnen. Die Windungen der Wendespirale sind dabei natürlich am äußeren Ende des Balkens nicht dem Balken zugekehrt,

sondern die Wendespirale oder die Volute zieht sich hier in sich zurück. Denn jenes hieße ja, daß an dieser Stelle der Balken nicht rein schwebe oder in sich selbst sich halte, sondern daß er hier noch des Gestützt- oder Getragenwerdens bedürfe. Dagegen wendet sich jener losere Teil der Doppelspirale allerdings sichtlich gegen den Balken, d. h. die Krümmung ist hier eine Krümmung nach oben. Auch dies ist nicht zu verwundern. Es findet ja doch hier immerhin eine Gegenwirkung gegen den Druck von oben statt. Aber eben dies, daß die Volute hier lose oder spielend dem Druck entgegenwirkt und dann erst zur entschiedenen Streckung und darin liegenden kraftvoll streckenden Tätigkeit fortgeht, symbolisiert in sprechendster Weise das Sichhervorstrecken des Balkens von der eben dadurch relativ entlasteten Wand, also das Schweben, d. h. das Sichhalten durch jene eigene Tätigkeit des Sichstreckens nach außen.

Noch eines ist zur Charakteristik unseres Motivs hinzuzufügen: Es finde, so sagte ich soeben, da wo die Wendespirale in die Stelle des Konflikts zwischen Balken und tragender Wand sich einfüge, immerhin eine Gegenwirkung gegen den Druck statt. Dies heißt zunächst, es findet hier ein Druck, nämlich ein Druck des Balkens auf die tragende Wand, statt, nur eben ein leichter Druck, da der Gedanke des Schwebens des Balkens, wie gesagt, die Wand für unseren Eindruck entlastet. Nun auch dieser Druck findet in der Form der Spirale, die ja eben, was an dieser Stelle geschieht, „illustrieren", d. h. uns zu lebendigem Eindruck bringen soll, natürlicherweise ihren Ausdruck. Und dies geschieht, indem die Spirale durch den Druck leicht zusammengedrückt, d. h. an der Stelle des „Konfliktes" in der oben bezeichneten Weise im Ganzen der Form der „regelmäßigen" Spirale angenähert wird.

Damit gewinnen wir den Eindruck der, und zwar elastischen, zugleich mehr oder minder leichten Spannung an dieser Stelle, den Eindruck des Lastens, das doch kein schweres Lasten ist, den Eindruck des spielenden Aufliegens des Balkens auf der Wand, kurz desjenigen Aufliegens, das zugleich ein Darüberschweben ist.

Dagegen erscheint natürlicherweise das äußere Ende der Spirale nicht oder in minderem Grade der Form der „regelmäßigen“ Spirale angenähert. Hier findet ja eben keine Wechselwirkung von Druck und Gegendruck statt. Sondern hier kehrt, wie gesagt, die Spirale rein in sich selbst zurück.



Figur 164.

Die Form einer solchen „Volute“ deutet Figur 164 an.

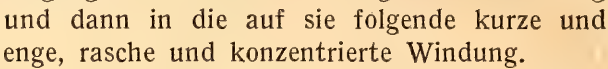
Ein andermal ist der Gedanke der umgekehrte: Der heraustretende Balken liegt und lastet auf der Wand, da wo er tatsächlich auf ihr liegt. D. h. er macht diesen Eindruck und soll ihn machen.

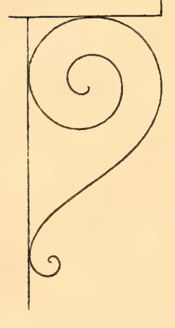
Und die hierin, d. h. in dem Gedan ken des Lastens liegende Bewegung wirkt in die Wand hinein und wirkt in ihr nach unten; und sie wird von ihr aufgenommen und in ihr allmählich und an irgendeinem Punkte derselben endgültig zur Ruhe gebracht. Jetzt ist dieser Punkt der eigentlich feste Punkt, d. h. der Punkt, an welchem die eng geschlossene und in sich beschlossene spiralige Bewegung stattfindet. Und aus dieser geht nun die gegen die Last gerichtete, also wiederum geradlinige, streckende Tätigkeit in stetigem Fortschritt hervor. Aber diese geschieht in der Wand, geschieht also in vertikaler Richtung, genauer in der Richtung von unten nach oben.

Dagegen tritt der Gedanke des Sichstreckens des Balkens in diesem Falle zurück. Sein heraustretender Teil wird einfach vermöge seines Zusammenhalts mit dem unmittelbar aufliegenden Teil als ein Stück des im ganzen lastenden Balkens mitgetragen. Er hält sich nicht durch eigene Kraft in der Schwebe; er hängt nur an dem unmittelbar unterstützten Teile des Balkens. Sein Verharren in der Höhenlage ist ein passives

Nun, dann ist die umgekehrte Form der Wendespirale am Platze. D. h. die Spirale ist jetzt an ihrem unteren Ende in sich konzentriert, um ihren Ruhepunkt fest geschlossen. Und daraus heraus wächst die streckende oder gestreckte vertikale Bewegung. Mit dieser Bewegung schmiegt sich die Volute an

die Wand und begleitet sie. Sie verläuft, soweit sie so sich streckt, in unmittelbarer Einheit mit der Wand. Von da aus endlich wendet sie sich gegen den Balken und wendet sich zugleich nach einwärts gegen die Wand und symbolisiert hiermit die Übertragung der Last des ganzen Balkens auf die Wand. Aber sie nimmt hier die Last leicht, d. h. in losen Windungen auf, um sie von da aus auf den unteren Punkt zu übertragen, in welchem der Last erst eigentlich standgehalten wird. Eben dies sagt, wenn wir diese Volute in der Richtung von oben nach unten betrachten, in deutlichster Weise der von oben nach unten geschehende Übergang aus der losen Windung in die Streckung und dann in die auf sie folgende kurze und enge, rasche und konzentrierte Windung.





Figur 165.

Eine „Volute“ oder Wendespirale der hier bezeichneten Art soll Figur 165 andeuten.

Natürlich ist auch hier wiederum die Spirale da, wo sie gegen den Balken sich wendet, also diesmal an ihrem oberen Ende, der Form der regelmäßigen Spirale angenähert.

Wie man sieht, „entlastet“ in gewissem Sinne die Volute auch, wenn sie in der hier an zweiter Stelle bezeichneten Weise angebracht ist. Aber sie tut dies in einem anderen Sinn als im vorher erwähnten Falle. D. h. sie entlastet in unserem zweiten, nicht so wie in jenem ersten Falle die Wand überhaupt, sondern sie entlastet dieselbe lediglich an ihrem oberen Ende, d. h. am Punkte des Auflagerns des Balkens. Dies tut sie, indem sie den Druck der Last sichtbar in der Wand nach unten leitet. Damit zugleich läßt sie die Last als eine allmählich, nämlich durch die Wand, überwundene erscheinen. Die Last oder den Druck derselben als in solcher Weise weiterklingend und im Weiterklingen allmählich durch eine fortgehende elastische Gegenwirkung überwunden erscheinen zu lassen, dies ist eben die Aufgabe dieser Wendespirale. Ihre Aufgabe ist, so kann ich auch sagen, die, den Druck der Last als in solcher Weise verklingend darzustellen. Das untere Ende der Spirale ist der Punkt, wo dies

Verklingen vollendet ist. In diesem Sinne ist dieser Punkt der „feste Punkt“. Er ist der Punkt des Zurruhekommens der im „Druck“ liegenden Bewegung von oben nach unten, oder von entgegengesetzter Seite betrachtet, er ist der ruhige Anfangspunkt der Gegenbewegung.

Dagegen ist in jenem ersten Falle die Wand überhaupt, nämlich relativ, entlastet. Es ist an die Stelle des Gedankens des Lastens überhaupt der des Schwebens getreten.

Schließlich aber haben, von diesem Gegensatz abgesehen, freilich beide Formen die Bedeutung, die solche Schmuckformen überhaupt haben, nämlich: einfaches Dasein in Bewegung, in ein lebendiges Geschehen, in eine Geschichte aufzulösen und damit uns den Sinn dieses Daseins, d. h. das in ihm auch abgesehen von den Schmuckformen schon vorhandene Leben eindringlicher erleben zu lassen. Und in beiden Fällen ist diese „Geschichte“ die Geschichte einer elastischen oder einer lebendig schmiegsamen inneren Bewegung.

Die Spiralform in komplizierteren Bildungen.

Oben ließen wir an einer Stelle eine vertikale Linie in einer elastischen Spirale nach oben zum Abschluß kommen. Eine solche vertikale Linie nun kann zugleich nach einer Seite gewendet sein; eine Reihe von Kandelaberträgern etwa begrenzt eine Straße von einer Seite her. Dann ist es naturgemäß, daß auch der spiralförmige obere Abschluß nach eben dieser Seite hin sich vollzieht. An sich aber ist die gerade vertikale Linie nach rechts und links neutral. Und erscheint sie in diesem Lichte, dann ist es naturgemäß, daß sie auch nach beiden Seiten in gleicher Weise endige, daß also auch das spiralförmige Abschließen nach beiden Seiten hin geschehe.

Die vertikale Linie erscheint dann eben damit als eine Einheit aus zwei vertikalen Bewegungen, nämlich derjenigen, die nach der einen, und derjenigen, die nach der anderen Seite spiralig endigt. Und dazu tritt dann von selbst, als ein drittes, die vertikale Bewegung als solche oder als diejenige, in welcher jene beiden eins sind.

Und diese vereinheitlichende vertikale Bewegung nun kann wiederum selbständig, in einer Spitze, endigen. Diese wird, da sie jene beiden Bewegungen vereinheitlicht und sie insofern in sich trägt, vielleicht erst dem Zug der Krümmung nach rechts und andererseits dem nach links nachgeben, dann sich verselbständigen und nun erst zu ihrem eigenen natürlichen Ende kommen. Es ergibt sich dann eine wohlbekannte Form der Endigung von geradlinigen Gebilden.

Hier haben wir die Vorstellung eines Systems von vertikalen Bewegungen gewonnen, die in einer einzigen Linie aneinander gebunden sind, oder eines Systems von Schichten einer einzigen vertikalen Linie, die entgegengesetzte Krümmungstendenzen in sich tragen. Dies System nun kann sich weiterhin vervielfältigen, oder es kann die mittlere jener drei Bewegungen, also diejenige, welche die nach rechts und die nach links sich krümmende Bewegung in sich zusammenhält, betrachtet werden als immer wieder von neuem solche Bewegung in sich schließend und zusammenhaltend. Die Bewegung geht dann, nachdem sie ein erstes Mal beiderseits eine spiralige Bewegung aus sich entlassen oder eine solche sich von ihr losgelöst hat, vertikal weiter und entläßt an höher liegender Stelle von neuem eine ebensolche beiderseitige spiralige Bewegung aus sich usw. So entsteht die Palmette und entstehen verwandte Gebilde.

In diesem Falle nun, wie in dem vorher erwähnten einfacheren, sind die Tendenzen der Krümmung nach rechts und nach links jedesmal zunächst an eine einzige geradlinige Bewegung gebunden oder in einer solchen aneinander gebunden, um dann von einem Punkte an sich voneinander zu lösen. Zugleich bestehen und wirken sie gleichzeitig und halten, da sie einander gleich, aber entgegengesetzt gerichtet sind, sich in der Linie, d. h. so lange sie nicht aus der Einheit der Linie sich herausgelöst haben, das Gleichgewicht. Gesetzt nun aber, dies letztere finde nicht statt, sondern es überwiege beim Beginn der Gesamtbewegung eine der einander entgegengesetzten, etwa die nach rechts wirkende Krümmungstendenz. Diese gelangt dann zunächst in einer Rechtskrümmung zur Wirkung.

Damit ist, wie man sieht, die Gesamtlinie als eine elastische charakterisiert. Da die Tendenz der Krümmung nach rechts in der Linie zwar ein relativ selbständiges Dasein hat, andererseits doch auch wiederum der Gesamtlinie angehört, so reißt sie, indem sie wirkt, zunächst die Gesamtlinie mit sich, d. h. diese krümmt sich im ganzen.

Zugleich aber weckt nun, wie oben, diese krummlinige Bewegung in steigendem Maße die Tendenz zur entgegengesetzten Krümmung. Es entsteht also eine sukzessive sich steigernde Spannung zwischen den beiden Krümmungstendenzen. Dies hat die Folge, daß von einem Punkte an jene krummlinige Bewegung nach rechts sozusagen aus der Umarmung der Gegentendenz sich löst und damit zugleich von der einheitlichen Linie sich loslöst. Die so losgelöste Bewegung unterliegt dabei im Beginne hinsichtlich der Richtung, die sie einschlägt, noch dem Einfluß der durch sie geweckten entgegengesetzten Krümmungstendenz, ist also spiralartig, aber nicht rein spiralig, d. h. sie geschieht nicht nach dem Gesetz der spiraligen Bewegung, sondern weicht davon ab. Allmählich aber, d. h. in dem sie sukzessive jenen Einfluß überwindet, geht sie in die rein spiralige Bewegung über.

Zugleich aber hat nun, nachdem jene spiralige Bewegung sich losgelöst hat, in der einheitlichen Linie die Tendenz der Krümmung nach links das Übergewicht bekommen. Diese reißt demnach jetzt ihrerseits die Gesamtlinie mit sich, weckt aber zugleich wiederum die Tendenz der Krümmung nach rechts und löst sich darum, wenn die Spannung beider Tendenzen genügend gesteigert ist, gleichfalls los und läßt eine freie spiralige Bewegung nach links entstehen gleichartig derjenigen, die vorhin nach rechts sich vollzog usw. Auf diesem Wege entsteht die Rankenwelle. Dieselbe ist nichts weniger als eine Wellenlinie mit daraus herauswachsenden Spiralen. Es ist völlig widersinnig, aus der nach ihrem eigenen inneren Gesetz entstehenden und verlaufenden Wellenbewegung außerdem Spiralen hervorgehen zu lassen. Auch jene Spiralen sind, wie schon gesagt, in Wahrheit nicht Spiralen, sondern spiralen-

artige Bewegungen, die der reinen Spiralform im Fortgang ihres Verlaufes sich mehr und mehr nähern.

Im Vorstehenden habe ich einige einfache Linien in ihren Grundzügen „ästhetisch beschrieben“, d. h. ich habe die Kräfte, Tendenzen, Tätigkeiten, Wirkungen und Gegenwirkungen angegeben, aus denen sie sich frei oder mit innerer Notwendigkeit ergeben. Oder, was dasselbe sagt, ich habe ein Stück „ästhetische Mechanik“ getrieben. Aus dieser ergibt sich hier wie überall zweierlei zugleich. Einmal das Verständnis des ästhetischen Eindrucks der Linien. Denn dieser Eindruck ist die Zusammenfassung und Verdichtung des Gefühls dieser Kräfte, Tätigkeiten usw. Und es ergibt sich daraus andererseits, unter welchen Bedingungen diese oder jene Linie anwendbar ist. Sie ist dies dann, wenn an der Stelle, wo sie angebracht werden soll, der Gedanke an solche Kräfte, Tätigkeiten usw. dem Zusammenhang des Ganzen gemäß Sinn hat. Formen, bei welchen diese Voraussetzung fehlt, sind leer und damit an ihrer Stelle häßlich, mögen sie an sich oder an anderer Stelle noch so sinnvoll und schön sein.

Von diesem Versuch einer ästhetischen Mechanik gewisser einfachster Linien wäre nun hier überzugehen zu einer gleichartigen Betrachtung einfachster körperlicher oder dreidimensionaler Formen. Nicht alle solche Formen, aber die ästhetisch oder künstlerisch vor anderen bedeutsamen Formen gälte es dabei nach Möglichkeit ästhetisch zu beschreiben und damit verständlich zu machen.

Diese Aufgabe habe ich aber nun im vorigen Abschnitt aus den dort angegebenen Gründen vorausgenommen. So kann ich hier nur bitten, der Leser möge des im vorigen Abschnitt Vorgebrachten an dieser Stelle sich erinnern und es in Gedanken hier einfügen. Ich fahre im folgenden fort, als ob die dort besprochenen körperlichen Formen oder „Profile“ an dieser Stelle betrachtet worden wären.

Neunzehntes Kapitel: Bogen- und Gewölbeformen.

Allgemeines.

Mit den Formen der dreidimensionalen Gebilde, den „Massenformen", mit denen wir in jenem Abschnitt, und mit den linearen Formen, mit welchen wir in diesem Abschnitt zu tun hatten, sind aber die Grundformen der Raumkünste noch nicht erschöpft. Es treten dazu vor allem in der Architektur die Bogen- und Gewölbeformen im engeren Sinne, d. h. im Sinne der Bogen, die Säulen oder Pfeiler verbinden, Wandöffnungen überspannen, der Gewölbe, die Räume überwölben.

Indessen alle diese Formen können unter einen und denselben Gesichtspunkt gestellt werden mit jenen „Massenformen". Es sei etwa über zwei Pfeiler oder zwei Säulen ein dieselben verbindender halbkreisförmiger Bogen gespannt. Dieser Bogen nun ist eine Einziehung, wenn wir die Wand über den Pfeilern, wie zunächst natürlich, als das in dem Bogen Tätige betrachten. Diese Wand zieht dann allseitig sich in sich selbst zurück und trägt vermöge dieser inneren Tätigkeit sich selbst. Diese „Einziehung" hat freilich nicht dieselbe Richtung wie die Einziehung, von der wir oben sprachen. D. h. sie geschieht nicht von den Seiten, sondern von unten her. Sie ist ein Sichheben; nicht eine ursprünglich vertikal, sondern eine ursprünglich horizontal geradlinig zu denkende Grenze wird in ihr nach „innen" oder allseitig in sich selbst zurück gebogen.

Im übrigen aber ist der Sachverhalt der gleiche. Und er bleibt auch der gleiche, wenn wir die Wand über den Pfeilern oder Säulen nach unten nicht durch eine einfache Grenzlinie, sondern wenn wir sie durch einen auf den Pfeilern unmittelbar aufliegenden Balken oder Sturz begrenzt und diesen in sich zurückgebogen sein lassen, so daß also dieser zunächst als das sich in sich selbst Zurückziehende erscheint. Und es ändert sich weiterhin auch nichts, wenn wir in unseren Gedanken an die Stelle der zunächst horizontal zu denkenden Verbindungslinie der Pfeiler oder an die Stelle des Sturzes die über einen Raum flächenhaft ausgebreitete Decke treten lassen und an-

nehmen, daß diese, sei es in einer Richtung oder von einer ideellen Geraden aus, sich in sich selbst zurückziehe, also in ein Tonnengewölbe sich verwandle, sei es von zueinander senkrechten ideellen Linien aus diese Bewegung vollziehe, daß also die Decke zum Kreuzgewölbe sich in sich zurückziehe. In jedem Falle zieht hier ein der Idee nach ursprünglich nach unten zu horizontal Begrenztes sich allseitig von dieser horizontalen Begrenzung her in sich zurück, so wie in unseren oben besprochenen „Einziehungen" ein der Idee nach ursprünglich vertikal geradlinig begrenztes Gebilde allseitig von dieser vertikalen oder seitlichen Begrenzungslinie her sich in sich zurückzog.

Indem die ursprünglich horizontal geradlinig zu denkende untere Grenze der Wand über den Pfeilern, oder indem der „Sturz" oder die Decke sich nach oben zu in sich zurückziehen, wirken sie Raum schaffend oder Raum befreiend und erweiternd. Damit nun erscheint auch das Begrenzte, der Raum, als lebendig oder tätig: der Raum weitet sich, tritt oder „quillt" aus sich heraus, so wie das ihn Begrenzende in sich selbst zurückkehrt. Jenes Sichweiten aber ist ein Tun, wie es im Wulste liegt.

Jetzt tritt also der Bogen oder das Gewölbe in Analogie zum Wulste oder erscheint im Lichte eines Wulstes, so wie beide vorhin im Lichte einer „Einziehung" erschienen.

Indessen, auch wenn wir beide in diesem Lichte betrachten, so wird damit die Sache doch keine andere. Wir betrachten dann nur dieselbe Sache von einer anderen Seite. Im übrigen aber, ist wie schon gesagt, jene vorige Betrachtungsweise die zunächst natürliche.

Sie ist dies, weil wir auch im Innern eines Bauwerkes nicht den eingeschlossenen Raum, sondern die raumerfüllenden Massen zunächst als das Tätige betrachten. Und dies müssen wir, da ja sie den bestimmten Raum erst ins Dasein rufen.

Wir betrachten demgemäß auch weiterhin den Bogen als entstehend durch eine in der ursprünglich horizontal geradlinigen unteren Grenze der Wand über den Pfeilern oder Säulen, bzw.

in dem ursprünglich horizontal geradlinigen Sturz oder der geraden Decke wirkende, allseitig einziehende Tätigkeit. Daß diese den Bogen entstehen läßt, dies besagt zugleich, daß diese Form ohne die einziehende Tätigkeit nicht bestände. Nun eben dies meine ich, wenn ich von einer „ursprünglich" horizontal geradlinigen Form spreche.

Der für diese „einziehende" Tätigkeit, die im Bogen oder Gewölbe liegt, vorausgesetzte Widerstand ergibt sich aus der Kraft des Verharrens, die in jener ursprünglichen Form liegt, also aus der Kraft des Verharrens des „Gebogenen" in der „ursprünglichen" horizontal geradlinigen Ausstreckung; oder was dasselbe sagt: Was diesen Widerstand übt, ist der natürliche Zusammenhalt der Teile des Bogens oder Gewölbes oder ist die innere Festigkeit derselben. Wir sehen in der Form des Bogens und des Gewölbes ein Gleichgewicht von Kräften, und dies erscheint uns als ein Gleichgewicht jener „einziehenden" Tätigkeit und der inneren Festigkeit, als ein Gleichgewicht der durch jene Tätigkeit vollbrachten Weitung und des sicheren inneren Zusammenhaltes des Sichweitenden.

Innerhalb dieses Gleichgewichtes aber oder im Gegensatz zu der einziehenden und weitenden Tätigkeit, welcher durch diese innere Festigkeit das Gleichgewicht gehalten wird, erscheint diese Festigkeit als eine gegen jene Tätigkeit gerichtete Kraft. Und diese erscheint notwendig als eine Kraft des Verharrens in der Form, welche durch die Wirkung jener Tätigkeit aufgehoben ist. Dies ist aber die noch nicht gebogene und geweitete Form. Es ist m. a. W. die Form der horizontal begrenzten und begrenzenden Wand, bzw. des horizontalen Sturzes oder der horizontalen Decke. Die fragliche Kraft ist demnach eine Kraft des Verharrens in dieser Form.

Diese Kraft wird aber nun durch die einziehende Tätigkeit in Anspruch genommen und damit erst ihre Gegenwirkung ins Dasein gerufen. Die an sich „latente" Kraft wird zur reaktiven also elastischen Gegentendenz oder Gegentätigkeit, zur immer stärkeren, je weiter wir die Wirkung der einziehenden Tätigkeit fortschreitend denken.

Und zugleich wird diese Tätigkeit als Gegentätigkeit

gegen die allseitig einziehende, d. h. vom Mittelpunkt des Bogens allseitig hinwegwirkende Tätigkeit zu einer allseitig nach diesem Mittelpunkt hinwirkenden; oder sie wird im Gegensatz zu der „ausweitenden“ Tätigkeit zu einer Tätigkeit, die darauf tendiert, den Bogen in seinem Mittelpunkt oder gegen diesen hin zusammenzufassen.

Verschiedene Bogenformen.

Was nun aber die Wechselbeziehung jener einziehenden Tätigkeit und der durch sie geweckten Gegentätigkeit angeht, so bestehen wiederum die verschiedenen Möglichkeiten, die wir oben bei der Einziehung und vorher beim Wulst unterschieden und beim Wulst genauer betrachtet haben. Ich meine die Möglichkeiten, deren Verwirklichung nacheinander die normale, die übernormale und die verminderte Einziehung ergibt.

Eine normale Einziehung repräsentiert der Bogen mit vertikalem Ansatz. Hier ist die Voraussetzung diese: Die formverändernde Tätigkeit, d. h. eben die Tätigkeit, die den Bogen hebt und weitet, die also jenes allseitige Sichinsichzurückziehen bewirkt, die Tätigkeit, die aus der Form, welche die untere Grenzlinie der über den Pfeilern oder Säulen sich erhebenden Wand, des Sturzes, der Decke, abgesehen von ihr haben würde, und dies ist, wie gesagt, die horizontal geradlinige, die Bogenform entstehen läßt, — diese Tätigkeit weckt, indem sie fortschreitet, eine rückwirkende Tätigkeit, die ihr gleich ist, die also, wenn sie sich selbst überlassen würde, mit gleicher lebendiger Kraft die ursprüngliche Form wiederherstellte; und jene Tätigkeit wird zugleich einzig durch die Gegenwirkung dieser von ihr hervorgerufenen rückwirkenden Tätigkeit zur Ruhe gebracht.

Dies heißt in unserem Falle: Wir haben den Eindruck des vollen Gleichgewichtes zwischen der lebendigen Kraft der Tätigkeit, die den Bogen oder das Gewölbe sich allseitig in sich zurückziehen läßt, und der lebendigen Kraft einer Tätigkeit, die jener Tätigkeit in jedem Punkte unmittelbar entgegenwirkt. Daß die letztere der ersteren unmittelbar entgegenwirkt, dies ist notwendig, wenn sie — nicht unabhängig von jener primären Tätigkeit besteht, sondern durch dieselbe und den

Fortgang derselben hervorgerufen, wenn sie also rückwirkende oder im oben festgelegten Sinne des Wortes „elastisch reaktive" Tätigkeit ist. Umgekehrt stempelt der Umstand, daß eine formverändernde Tätigkeit durch eine ihr unmittelbar entgegenwirkende, also überall unmittelbar entgegengesetzt gerichtete Tätigkeit das Gleichgweicht gehalten scheint, diese letztere zur elastisch reaktiven, d. h. durch eben jene Tätigkeit geweckten, oder stempelt sie zur Betätigung einer durch jene unmittelbar „in Anspruch genommenen" Kraft. Dies ist aber in unserem Falle, wie schon gesagt, die Kraft des inneren Zusammenhaltes des Gebogenen oder Gewölbten oder die Kraft des Zusammenhaltes seiner Teile. Es ist diese rein innerliche Kraft, die von jeder nach außen wirkenden Kraft deutlich verschieden ist. Diese Kraft wird, indem sie in Anspruch genommen wird, in eine positive Tätigkeit, nämlich in die unmittelbare Gegentätigkeit gegen die Tätigkeit, durch welche sie in Anspruch genommen wird, verwandelt. Sie ist also Kraft elastischer Gegenwirkung. Und diese Tätigkeit nun, in welche jene Kraft sich verwandelt, oder diese elastische Gegentätigkeit denken wir hier der Tätigkeit, die sie hervorrief, gleich.

Dabei ist wohl zu beachten: Diese Gegentätigkeit sehen wir nicht, d. h. wir sehen sie nicht eine eigene positive Wirkung üben. Aber wir sehen sie, indem wir die allseitig einziehende Tätigkeit zur Ruhe kommen oder an einem bestimmten Punkte Halt machen sehen. Jede Tätigkeit geht an sich, nachdem sie einmal begonnen hat, in gleicher Richtung und mit gleicher lebendiger Kraft ins Endlose weiter. Sehen wir sie an einem Punkte Halt machen, so liegt also darin für unseren Eindruck eine Gegentätigkeit, die mit jener zusammen den Zustand des ruhigen Gleichgewichtes erzeugt.

Dabei aber fragt es sich jedesmal, ob diese Gegentätigkeit eine durch jene hervorgerufene oder eine reaktive, oder ob sie eine primäre Tätigkeit ist. Hier nun denken wir dieselbe als eine reaktive und nehmen zugleich an, diese reaktive Tätigkeit sei der sie hervorrufenden gleich.

Unter dieser Voraussetzung nun muß der Bogen — bzw. das Gewölbe — vertikal ansetzen. Der Bogen muß also, falls

er aus dem Kreise geschnitten ist, die Form des Halbkreises haben. Aus dem Gedanken, daß in dem Bogen überall, also auch in seinem Ansatz, der einziehenden Tätigkeit eine gleiche und ihr unmittelbar entgegengesetzte Tätigkeit entgegenwirke, ergibt sich ja notwendig der Gedanke dieses vertikalen Ansatzes. Wir brauchen nur zu bedenken, daß an diesem Punkte die allseitig einziehende Tätigkeit als eine horizontal nach „innen", d. h. vom Mittelpunkte des Bogens hinweg wirkende erscheint. Dann ist die dieser Tätigkeit unmittelbar entgegenwirkende Tätigkeit eine horizontal nach außen wirkende. Und aus dem Gleichgewicht dieser Tätigkeiten kann nur die vertikale Bewegung oder der vertikale Bewegungsansatz sich ergeben.

Dagegen erscheint in dem horizontal gestreckten, d. h. in dem Bogen, der ein kleineres Segment eines Kreises repräsentiert, eine horizontal streckende Bewegung wirksam, die eben als horizontal streckende Bewegung nicht unmittelbar der allseitig einziehenden Bewegung entgegenwirkt, also nicht als durch sie hervorgerufen erscheinen kann, sondern als einem primären Impulse oder einem Grade der natürlichen „Starrheit" entstammend erscheinen muß. Kurz, ein solcher Bogen erscheint als ein „straffer" im früher gebrauchten Sinne des Wortes „Straffheit".

Endlich liegt in dem „Hufeisenbogen" ein Moment der „Weichheit". Hier scheint der Bogen oder das durch die Biegung in seiner Form Veränderte zuerst relativ kraftlos der allseitig einziehenden Tätigkeit nachzugeben, um erst durch einen passiven oder Trägheitswiderstand der Wirkung oder dem Fortgang jener Tätigkeit endgültig Halt zu gebieten. In der Tat liegt in diesem Bogen ein Charakter des Passiven und des passiven Verharrens. Er liegt darin so gut wie in der Form der Kuppel, die in den gleichen Stil hineingehört, d. h. der Kuppel, die in ihrem Ansatz nicht senkrecht ansteigt, sondern seitlich herausquillt.

Die Wesenheit des halbkreisförmigen Bogens und des entsprechenden Gewölbes oder, allgemeiner gesagt, die Wesenheit des Bogens oder Gewölbes mit vertikalem Ansatz kann man nun aber in gewissen Fällen und wird man in diesen Fällen

zunächst, in anderer Weise ästhetisch beschreiben, als oben geschah. Nicht immer, aber mitunter scheint der Bogen darum mit Notwendigkeit vertikal anzusetzen, weil in ihm die vertikale Tätigkeit dessen, worauf der Bogen sich aufsetzt, im Bogen sich fortzusetzen scheint. Dies ist, wie gesagt, nicht überall der Fall, z. B. nicht bei den romanischen Bogen, die von Säulen mit Würfelkapitälen getragen sind. Denn hier sind die Kapitäle der Säulen die „Füße" der Bogen bzw. des Gewölbes, d. h. sie sind die Punkte, in welchen die Bogen bzw. das Gewölbe auf den Säulenschäften aufruhen. In anderen Fällen dagegen scheint die vertikale Tätigkeit allerdings von Säulen oder Pfeilern durch das Kapitäl hindurch in Bogen oder in ein Gewölbe sozusagen hineinzuschließen und damit sie zu heben. Der vertikale Ansatz erscheint hierbei als durch diese über das Kapitäl hinausgehende vertikale Tätigkeit unmittelbar ins Dasein gerufen. Indem diese vertikale Tätigkeit in die Region des Verharrens und horizontalen Sicherstreckens gelangt, weckt sie die Gegenwirkung der hier wirkenden Kräfte, und im Wechselspiel zwischen ihr und dieser Gegenwirkung entsteht die Bogenlinie.

So nun verhält es sich in der Tat, oder es kann bzw. muß sich in den hier gemeinten Fällen so zu verhalten scheinen, wenn wir die Bogenlinie zu einer solchen ihr vorausgehenden vertikalen Tätigkeit in Beziehung setzen; wenn wir sie, allgemeiner gesagt, in den Zusammenhang des Ganzen hineinstellen, dem sie in den Fällen, die ich hier im Auge habe, angehört. Es erscheinen dann die in ihr wirkenden Kräfte in solcher Weise motiviert. Es wird insbesondere der vertikale Ansatz des Bogens in solcher Weise aus einer „Vorgeschichte" verständlich. Die in dem Ansatz liegende vertikale Bewegung braucht hier, so scheint es, gar nicht mehr zu entstehen, da sie ja bereits vor dem Bogen gegeben ist. Subjektiv ausgedrückt, sie braucht uns gar nicht mehr eigentlich „verständlich" zu werden, da sie von uns bereits als vorhanden vorausgesetzt ist.

Aber dies hindert nun doch nicht, daß wir den Bogen überhaupt und insbesondere seinen vertikalen Ansatz auch in

sich selbst betrachten, daß wir fragen, was diese im Ansatz des Bogens wirkende vertikale Bewegung oder Tätigkeit an dieser Stelle sei. „An dieser Stelle“ nun ist sie nicht mehr einfach vertikale Bewegung, sondern sie ist solche vertikale Bewegung, die in das Spiel der horizontalen Kräfte hineingetreten ist. Sie erscheint demgemäß als zu diesen in Beziehung stehend. Und dadurch wird sie das, was vertikale Bewegung als im Raum von drei Dimensionen stattfindend immer ist, d. h. eine Bewegung, die das Gleichgewicht der horizontalen Kräfte als Voraussetzung in sich trägt. Dies Gleichgewicht ist aber an der Ansatzstelle des Bogens das Gleichgewicht einer nach „außen“, d. h. nach dem Mittelpunkt des Bogens hindrängenden und einer von da wegdrängenden Kraft. Indem die vertikale Kraft hebend wirkt, wirkt sie gegen das Verharren der unteren Begrenzungslinie der Wand oder gegen das Verharren des Sturzes oder der Decke in ihrer natürlichen horizontalen Ausdehnung; und damit erscheint sie in sich selbst zugleich als eine horizontal nach einwärts, d. h. vom Mittelpunkt des Bogens hinweg wirkende Kraft. Und nun erscheint andererseits die Wirkung der streckenden Kraft oder die Kraft der Verharrung des „Gehobenen“ in der horizontalen Ausdehnung, gegen welche die vertikale Kraft angeht, und die sie in jener „hebenden“ Tätigkeit überwindet, als durch diese Einwärtsbewegung hervorgerufene Gegentätigkeit. Und indem wir die eine und selbe hebende Tätigkeit nicht bloß einfach heben, sondern den Bogen erzeugen, also überall im Bogen „einziehend“ wirken sehen, erscheint jene Tätigkeit, da ja doch der Bogen in allen seinen Teilen oder allseitig von seinem Mittelpunkte sich entfernt, als eine allseitig einziehende Tätigkeit; und damit wiederum erscheint die Gegenwirkung, die dieser das Gleichgewicht hält, als durch sie hervorgerufene von allen Seiten her gegen den Mittelpunkt des Bogens hintendierende Gegentätigkeit. Und es erscheint demgemäß insbesondere die vertikale Bewegung im Ansatz des Bogens als eine im Gleichgewicht der allseitig einziehenden Tätigkeit und der durch sie in Anspruch genommenen Kraft der Gegenwirkung gegen eben diese einziehende Tätigkeit oder der durch sie hervor-

gerufenen allseitig von innen nach außen wirkenden Gegentätigkeit entstehend. Sie verdankt mit einem Worte ihr Dasein den Kräften und dem Spiel der Kräfte, das in der normalen Einziehung wirksam erscheint, und das seinerseits das Widerspiel ist desjenigen Spiels von Kräften, das den normalen Wulst entstehen läßt. Eben jene von dem Pfeiler oder der Säule herkommende vertikale Tätigkeit verwandelt sich also im Bogen für unseren Eindruck in die allseitig einziehende; und die Gegentätigkeit, mit der sie in Wechselbeziehung tritt, wird eben damit für uns zu der durch sie hervorgerufenen allseitig gegen sie wirkenden Gegentätigkeit.

Kurz, es steht der Gedanke des Hervorgehens des Bogens aus der in ihm „hineinschießenden" vertikalen Tätigkeit in keinem sachlichen Gegensatz zu derjenigen Bezeichnung seiner inneren Wesenheit, die uns zunächst als die natürliche erschien. Der Gegensatz ist nur ein Gegensatz des Ausgangspunktes der Betrachtung. Dagegen ist, was die Betrachtung ergibt, in beiden Fällen genau dasselbe. Der Ausgangspunkt der Betrachtung einem und demselben Spiel von Kräften gegenüber kann aber, wenn dies Kräftespiel einem weiteren Zusammenhang angehört, immer der doppelte sein: Wir gehen aus von dem Gebilde selbst oder von dem Zusammenhang. Und je nachdem erscheint eines und dasselbe, ohne daß es doch für uns etwas anderes würde, in verschiedenem Lichte.

Es ist, so können wir das soeben Gesagte zusammenfassen, dasselbe, ob ich die in dem vertikal ansetzenden Bogen an seiner Ansatzstelle wirkende vertikale Tätigkeit mit einer schon vorhandenen vertikalen Tätigkeit in Beziehung setze und sie als deren Fortsetzung betrachte, oder ob ich sage, diese vertikale Tätigkeit gehe hervor aus dem Gleichgewicht einer allseitig einziehenden Tätigkeit, die an dieser Stelle horizontal wirkt, und der durch sie hervorgerufenen, nach außen, d. h. nach dem Mittelpunkt des Bogens hin tendierenden Gegentätigkeit. Die schon vorhandene vertikale Tätigkeit wird eben in dem Bogen zu einer solchen, welche dies Gleichgewicht in sich schließt. Umgekehrt gesagt, die vertikale Tätigkeit kann von außen, genauer von unten her, in den Bogen hinein zu schießen scheinen, nur

weil im Bogen ein solches Gleichgewicht sich findet, das den vertikalen Ansatz des Bogens ermöglichst.

Ebenso aber betrachte ich auch einen und denselben Sachverhalt nur von verschiedenen Seiten her, wenn ich das eine Mal sage, die in vertikaler Richtung auf den Tambur sich aufsetzende Kuppel sei dadurch ausgezeichnet, daß die vertikale Tätigkeit des Tamburs unmittelbar in die Kuppel hineinschieße und sie im Beginn vertikal strecke, also insbesondere auch ihr Ausweichen nach außen verhindere, während die in ihrem Beginne nach außen ausweichende Kuppel selbständig über dem Tambur liege oder darauf aufruhe, und wenn ich ein andermal sage, in jener vertikal einsetzenden Kuppel bestehe ein Gleichgewicht zwischen ausweitender und zusammenfassender Tendenz, das ihr vertikales Ansteigen ermögliche. Endlich sind es aber auch nur verschiedene Betrachtungsweisen, wenn wir das eine Mal, so wie in diesem Zusammenhange, die Kuppel als sich allseitig in sich zurückziehende Decke betrachten, das andere Mal, so wie in früherem Zusammenhange gelegentlich, sie in eine Linie stellen mit einfachen Gefäßformen, Formen des Wulstes oder der Einziehung einer Säulenbasis, Kapitälformen u. dgl.

Korbbogen.

Betrachten wir aber jetzt unseren Bogen noch von anderer Seite. Der aus dem Kreis geschnittene Bogen deutet hier ebenso wie beim kreisförmigen Wulst oder der kreisförmigen Einziehung auf eine allseitig gleiche Spannung und Festigkeit.

Die Kraft, die den Bogen weitet, weitet ihn in doppelter Richtung; sie weitet ihn horizontal und sie hebt ihn. Mit Rücksicht hierauf nun besagt die allseitig gleiche Festigkeit und Spannung, der Bogen lasse nach allen Richtungen von dem Mittelpunkte des Bogens aus mit gleicher Leichtigkeit sich weiten, bzw. er setze der auf allseitig gleiche Weitung gerichteten Tätigkeit überall den gleichen Widerstand entgegen.

Nun aber können wir annehmen, daß in einer Richtung dieser Widerstand einer absoluten Grenze sich nähere und demgemäß mit dem Fortschritt der Ausweitung erst langsamer,

dann immer rascher zunehme; oder wir können in den Gedanken jener allseitig gleichen Tätigkeit diesen Gedanken einer absoluten Grenze für die Möglichkeit der Ausweitung in einer Richtung mit hineinnehmen. Diese Richtung kann aber nur die vertikale sein. Der Grund liegt darin, daß letzten Endes nur die Schwere als eine solche absolute Grenze setzend erscheinen kann. Diese aber wirkt in vertikaler Richtung.

Indem aber dem Bogen in seiner Ausweitung nach oben, oder indem der in ihm liegenden „hebenden" Bewegung eine solche Grenze gesetzt ist, gewinnt das Profil des Bogens die Form, welche die korbbogenförmige Einziehung bzw. den korbbogenförmigen Wulst charakterisiert. Wir sind m. a. W. angelangt bei dem, was wir zu meinen pflegen, wenn wir ohne Zusatz von einem „Korbbogen" sprechen. Dagegen entsteht der kreisförmige und im Falle der „Normalität" der halbkreisförmige Bogen, wenn wir keine solche Voraussetzung machen, sondern es bei der allseitig gleichen Spannung oder Beweglichkeit belassen.

Wie aber überall, so entspricht auch hier unser Eindruck von der räumlichen Form den Bedingungen ihrer Entstehung. Dieser „Eindruck" ist ja nichts als das innere Erleben der Entstehungsbedingungen, d. h. der Kräfte und Tätigkeiten, welche der Form ihr Dasein geben. So erleben wir auch in der Betrachtung des Korbbogens den besonderen Widerstand gegen die vertikale Komponente der den Bogen weitenden Kraft, also gegen die Kraft, die auf „Hebung" desselben zielt.

Diesen Widerstand nun können wir zunächst allgemein bezeichnen als eine besondere Art der Festigkeit. Gemeint ist aber eine Festigkeit der Masse, die im Bogen sich hebt, also eine Festigkeit, die der Zusammendrängung oder Ineinanderschiebung der Teile der Masse nach oben zu eine natürliche Grenze setzt. Eine solche aber erscheint natürlicherweise motiviert durch die innere Schwere der Masse, ihre natürliche Tendenz zur Erde oder zur Breite des Bodens hin, ihre natürliche „Erdenschwere". Dabei ist Gewicht darauf zu legen, daß diese Schwere eigene innere Schwere ist, nicht etwa Schwere, welche auf die im Bogen in sich selbst sich zurückziehende

Masse von oben her wirkt, nicht die Schwere einer durch sie emporgehobenen Last also. In einer solchen Last liegt es, daß sie weiter und immer weiter emporgehoben werden kann. Sie leistet also nicht einen im Fortgang der Hebung wachsenden und schließlich unendlichen Widerstand. Dagegen kann die eigene innere Schwere oder die „Trägheit“ der Masse allerdings in solchem Lichte erscheinen. Die hebende Kraft ist ja gleichfalls eine der Masse eigene. Die Masse hebt sich in sich selbst oder zieht sich in sich selbst nach oben zurück. Und dabei nun kann ein Punkt kommen, wo die „Erdenschwere“ eben dieser Masse ein weiteres Heben verbietet, wo die hebende Kraft mit dem Zug dieser eigenen Schwere sich ins Gleichgewicht gesetzt hat. Es kann ein Punkt der ruhenden inneren Spannung zwischen diesen beiden in der Masse selbst sich entgegenstehenden Kräften oder Tendenzen erreicht werden. Man verstehe wohl: Nicht darum handelt es sich hier, daß eine Wirkung durch eine Gegenwirkung, sondern daß eine Kraft durch eine Gegenkraft in Schach gehalten wird; nicht darum, so können wir auch sagen, daß ein „Wille“ — und ein solcher ist schließlich jede „Kraft“ — durch ein von außen her kommendes Hindernis in seiner Betätigung gehemmt, sondern daß ein Wille durch einen Gegenwillen innerlich gebunden und in Schranken gehalten wird.

Die Korbbogenform gibt demgemäß dem Bogen diese eigenartige innere Festigkeit oder Spannung, diese eigenartige Sicherheit des Verharrens auf Grund der inneren Schwere der gehobenen Masse. Dagegen erscheint der kreisförmige Bogen im Vergleich mit dem Korbbogen solcher Spannung bar, demgemäß leicht, innerlich frei, relativ spielend über dem Raum, der unter ihm ist, hingehend oder hinschwebend. Es ist nichts als der natürliche, allseitig gleiche innere Zusammenhalt der Masse, der hierbei der einziehenden oder ausweitenden Tätigkeit das Gleichgewicht hält und die Möglichkeit des Bestandes der Form gewährleistet.

Damit ist aber zugleich gesagt, daß überall, wo der Eindruck jener eigenartigen inneren Festigkeit des Bogens und Gewölbes, d. h. ihr sicheres Verharren vermöge der eigenen Schwere, wesentlich ist oder im übrigen Charakter des Bauwerkes liegt,

und dies heißt: überall wo die Masse mit ihrer eigenen Schwere eine positive Bedeutung hat, d. h. wo diese Schwere an der Existenzfähigkeit des architektonischen Ganzen überhaupt mitbeteiligt erscheint, eine mehr oder minder korbbogenförmige Gestalt des Bogens oder Gewölbes naturgemäß ist.

Demgemäß pflegen denn auch Bogen und Gewölbe da, wo diese Voraussetzung erfüllt ist, eine korbbogenförmige Gestalt zu haben. Die Halbkreisbogen des romanischen Baues etwa pflegen nicht wirkliche, sondern „überhöhte" Halbkreisbögen zu sein. Diese aber sind, wie ehemals schon gesagt, in der Tat Korbbogen.

Dieselben sind, genauer gesagt, oben abgeplattete, d. h. korbbogenförmig modifizierte elliptische Bogen. Was diese zunächst auszeichnet, ist die elliptische Streckung: Ein ursprünglich als Halbkreis zu denkender Bogen ist durch eine in der ganzen Masse, welcher der Bogen angehört, wirkende vertikal streckende Bewegung zu einer halben Ellipse geworden. Aber dieser vertikalen Bewegung wirkt nun jener in der zu hebenden Masse liegende Widerstand gegen weiter und weitergehende Zusammendrängung seiner Teile in vertikaler Richtung oder wirkt ihre eigene innere Schwere entgegen. Und dadurch wird die halbe Ellipse in ihrem oberen Teile herabgedrückt und zugleich dieser obere Teil horizontal auseinander gezogen, kurz der Bogen wird abgeplattet. Dadurch entsteht ein Bogen, der sich derjenigen Form nähert, die entsteht, wenn an das Ende eines Halbkreisbogens ein gerades Stück angesetzt ist. Umgekehrt gesagt, der so entstehende überhöhte Bogen hat seinen Sinn lediglich als Annäherung an die oben abgeplattete, also korbbogenförmig gewordene halbe Ellipse. D. h. er hat seinen Sinn als Ausdruck einer im Ganzen des Bauwerkes wirkenden, von unten her in ihn hineinströmenden „überhöhenden", d. h. elliptisch streckenden Kraft einerseits, und des sicheren sich Tragens oder des festen Beruhens in sich selbst durch eigene Schwere andererseits.

Eine besondere Erwähnung verdient in diesem Zusammenhange wiederum die vertikal einsetzende Kuppel. In ihr hebt sich nicht eine Wand oder ihre untere Grenzlinie, bzw. ein

Sturz, sondern die obere Grenze eines dreidimensional ausgebreiteten Raumes, oder es hebt sich die Decke über diesem Raume und zieht sich allseitig in sich selbst zurück. Auch diese Kuppel kann nun, und wird in der Regel, zunächst elliptische, genauer gesagt, halbelliptische Form haben. Und es ist naturgemäß, daß sie dieselbe habe, wenn die vertikal aufrichtende oder streckende Bewegung vom Tambur her in sie hineinströmt.

Und so wird es ja sein müssen, wenn die Kuppel als das erscheint, als was sie in der Regel erscheinen soll, d. h. als eine Fortsetzung des Tamburs, als sein natürlicher Abschluß, nicht als eine ihm von oben her aufgesetzte Kappe.

Gesetzt aber, es folgt auf die Kuppel, dieselbe krönend, eine Laterne, so wird bald mehr, bald minder jene Bewegung nicht nur in die Kuppel hinein, sondern durch sie hindurch in die Laterne zu strömen scheinen, um erst in dieser zu verklingen.

Solches Hindurchströmen nun einer vertikalen Bewegung durch die Kuppel ist dasjenige, was der Kuppel die stehend elliptische Form naturgemäß gibt und am Ende einzig geben kann.

So gewiß aber die Kuppel unter dieser Voraussetzung ein Glied ist einer einheitlichen durch sie hindurchgehenden vertikalen Bewegung, so gewiß hat sie auch wiederum ein selbständiges Dasein. Sie ist dies sich selbst tragende, vermöge eigener innerer Festigkeit in sich sicher verharrende Gebilde. Daß sie aber sich selbst „trägt", dies schließt eo ipso den Gedanken der eigenen Schwere in sich. Das sichere in sich Verharren derselben ist dann das Verharren in der Spannung zwischen ihrer eigenen Schwere und ihrem Sichweiten und -heben. Und dieser Gedanke weist auf die Korbbogenform hin.

Diese beiden hier entschiedenen Gesichtspunkte stehen sich nun entgegen oder stehen in einem antagonistischen Verhältnis. Aber sie haben beide ihr Recht. Es wird sich also im gegebenen Falle nur fragen können, unter welchen Gesichtspunkt sich die Kuppel in höherem Grade stellt. Dies will heißen: Je mehr die Kuppel als in sich sicher verharrend und demgemäß als ein in sich selbständig abgeschlossenes Ding erscheinen soll,

um so mehr wird sie nach oben korbbogenförmig abgeplattet sein und damit für unseren Eindruck jene Spannung in sich tragen, die sie eben als in solcher Weise in sich verharrend erscheinen läßt. Dies hindert nicht, daß sie von jener vom Tambur herkommenden vertikalen Bewegung erfaßt und in sie hineingezogen, daß sie demnach elliptisch gestreckt wird. Aber die elliptische Form wird eben aus der rein elliptischen in eine elliptisch korbbogenförmige mehr oder minder umgestaltet.

Dagegen muß die Form der Kuppel sich der rein elliptischen wiederum nähern in dem Maße, als der entgegengesetzte Gedanke, d. h. der Gedanke der durch sie hindurch in die Laterne hineinströmenden vertikalen Bewegung, Macht gewinnt. Je mehr dies geschieht, desto mehr erscheint eben die Kuppel eo ipso nicht mehr als das in sich beruhende, für sich sicher abgeschlossene, sich tragende oder das nur auf sich selbst „bedachte" Ding.

Dies hat dann natürlich auch seine Bedeutung für die Laterne. Ist die Bewegung in der Kuppel, d. h. insbesondere in ihrem oberen Ende, abgeschlossen, oder ist die Knupel etwas in sich selbst Beruhendes und Beschlossenes, so ist die Bewegung in der Laterne eine neue Bewegung. D. h. die Laterne setzt nicht die Bewegung in der Kuppel fort, sondern sie „steht" auf der Kuppel, setzt sich auf dieselbe als ihren sicheren Standort auf; indem die Kuppel sich verselbständigt, wird auch sie verselbständigt. Andererseits fordert ein solches Sichaufsetzen und „Stehen" der Laterne eine in sich beruhende und sicher verharrende Kuppel. Dabei ist doch zugleich immer die Weise zu beachten, wie die Kuppel „steht". Soeben war an das Feststehen, das ein festes Unterlager erfordert, gedacht. Ihm steht gegenüber das leichte „schwebende" Stehen, das eines solchen festen Unterlagers nicht bedarf. Solches Schweben aber bedingt wiederum ein freieres Sichheben der Kuppel, also eine Annäherung an die elliptische Form.

Umgekehrt muß die Laterne als an die Kuppel gebunden, d. h. ihre vertikale Bewegung in sich hineinnehmend, fortsetzend und zu Ende führend, kurz sie muß als das obere Ende der Kuppel erscheinen, in dem Maße als sie ihrer eigenen Bildung

nach nicht als leicht schwebend, sondern als ein in sich selbst mächtiges Ding erscheint und doch die Kuppel auch in ihrem oberen Ende elliptisch sich streckt, also nicht als in sich sicher ruhendes und verharrendes Ding erscheinen kann. Wie man sieht, sind hier unendlich viele Möglichkeiten der Kuppelform und ihrer Beziehung zur Laterne angedeutet.

Der Korbbogenform wurde beim Wulste und der Einziehung die Kniebogenform entgegengestellt. Diese nun kommt in unserem Zusammenhang naturgemäß nicht in Frage. Warum, dies wurde im Grunde oben schon gesagt: Die Schwere ist nun einmal eine vertikal wirkende Kraft. Und es gibt in der Architektur und der Tektonik — den Künsten, an die natürlich hier vorzugsweise gedacht ist — keine horizontal wirkende Kraft, die ihr zur Seite stände und in analoger Weise die Form des Bogens, des Gewölbes, der Kuppel bedingen könnte.

Dies aber heißt insbesondere, daß für den Kniebogen, der eine Maueröffnung nach oben abschlösse und ebenso für das kniebogenförmige Gewölbe die Bedingungen fehlen. Die fragliche Form ergibt sich aus dem Widerstande der Biegungsfestigkeit gegen eine Kraft, welche ein in einer Richtung ausgedehntes Gebilde in eben dieser Richtung zusammen zu drücken tendiert. Dies nun würde in unserem Falle heißen, der Bogen könnte die Form des Kniebogens annehmen, nur wenn von den Seiten her in horizontaler Richtung auf einen ursprünglich horizontalen Balken oder eine horizontal sich ausweitende Decke eine Kraft wirkte, die darauf tendierte, diesen Bogen oder diese Decke horizontal in sich zusammen zu schieben, und die nun dem Ausweichen des Balkens oder der Decke nach oben einen Grad der Biegungsfestigkeit entgegensetzte. Aber eine solche von außen her horizontal zusammenschiebende Kraft ist in der Architektur ein widersinniger Gedanke. Das Bauwerk unterliegt nicht einem von beiden Seiten her wirkenden horizontalen Druck; so gewiß Teile desselben einem von oben und auch einem zugleich von oben und unten her wirkenden vertikalen Druck unterliegen können, so gewiß etwa die Basis einer Säule allerdings einem in vertikaler Richtung von beiden Seiten her

wirkenden Druck, nämlich dem Druck, der von der Säule herkommt und dem Gegendruck des Bodens, unterliegen kann.

Der Spitzbogen.

In ein völlig neues Gebiet gehört endlich der Spitzbogen und demnach auch die spitzbogenförmige Kuppel. Im Spitzbogen hebt sich nicht wie im Rundbogen oder im Korbbogen eine Decke. Eine solche kennt der Spitzbogenbau überhaupt nicht. Sondern die Bogenlinie ist hier überall, wie schon an früherer Stelle gesagt, Fortsetzung der konzentriert aufstrebenden Bewegung der Pfeilerbündeldienste. Zugleich aber drängt diese vertikale Bewegung aus der Konzentriertheit, die ihr in den Pfeilern eignet, heraus. Sie drängt zurück in die Masse, die in den räumlich getrennten vertikalen Gebilden in horizontaler Richtung sich zusammengezogen und damit zugleich geteilt hat. Eben aus dieser horizontalen Konzentration ergibt sich zugleich die vertikale Tätigkeit derselben. Dieser Konzentration nun und damit zugleich der vertikalen Tätigkeit wirkt das natürliche Zurückdrängen in die Masse, aus welcher die horizontalen Glieder sich heraus differenziert haben, entgegen. Es ergibt sich daraus ein Auseinandergehen der vertikalen Glieder, ein Sichspalten derselben in kreisbogenförmige „Gurten und Rippen". Diese blieben kreisbogenförmig und werden insbesondere nicht etwa korbbogenförmig, weil hier das Motiv zur Verwandlung jener Form in diese, d. h. der Gedanke der Schwere, der Widerstand geleistet werden müßte, fehlt. An die Stelle dieses Gedankens ist eben hier der Gedanke des allseitig gleichen Zurückdrängens in die ursprüngliche Masse getreten oder der Gedanke des gleichmäßigen Erlahmens der horizontal zusammenfassenden und damit zugleich der vertikalen Tätigkeit durch jenes Zurückdrängen in die Masse. Das Zurückdrängen wird zum tatächlichen Zurückkehren an dem Punkte, wo die Teile, in welche die vertikale Bewegung innerhalb der vertikalen Glieder sich gliedert, von der Aneinanderbindung, der sie innerhalb jener Glieder unterliegen, befreit und demnach sich selbst überlassen werden, wie dies beispielsweise über dem Knauf des Pfeilerbündels der Fall ist. Diese Teile der vertikalen Bewegung streben dann immer noch nach

oben, da sie ja eben Teile einer vertikalen Bewegung sind. Zugleich aber verfallen sie nun, da sie nicht mehr aneinander gebunden sind, also die Tendenz der Rückkehr in die Masse nicht mehr an ihrer Wirksamkeit verhindert ist, von jenem Punkte an zugleich dieser Tendenz. Und daraus ergibt sich die kreisförmige Bogenlinie. Die Teile der vertikalen Bewegung gehen in solche auseinander. Und die kreisförmigen Linien gehen naturgemäß kreisförmig fort, so lange bis sie von verschiedenen Seiten her zusammentreffen.

Auch dies Zusammentreffen aber ist, wie gleichfalls schon in früherem Zusammenhang gelegentlich bemerkt worden ist, nicht ein Zusammenstoßen und Gegeneinanderwirken, sondern es ist die volle Überwindung jener Kraft, welche das Ganze in die vertikalen Glieder zerteilte, also die Überwindung der horizontalen Konzentration und daraus quellenden vertikalen Tätigkeit, welche aus der an sich ungeschiedenen Masse die verschiedenen vertikalen Glieder machte, durch jenes Zurückdrängen in die Masse. Der Punkt des Zusammentreffens, die Spitze des Spitzbogens also, ist die Wiedergewinnung des ursprünglich in der Masse liegenden, allseitig gleichen ruhigen Gleichgewichtes, des einfach ruhigen Daseins. So verhält es sich mit dem Spitzbogen in der Wand wie mit dem spitzbogigen Gewölbe.



FÜNFTER ABSCHNITT.

Das technische Kunstwerk.

Zwanzigstes Kapitel: Allgemeines Wesen des technischen Kunstwerkes.

Das Material im technischen und im Bildkunstwerke.

Unter technischen Kunstwerken verstehe ich Erzeugnisse der „technischen“, also der gewerblichen oder industriellen Künste oder des Kunsthandwerkes. D. h. ich verstehe darunter solche Dinge wie künstlerische Bauwerke, Sitzmöbel, Gitter, Gefäße, Teppiche usw.

Was nun ist ein technisches Kunstwerk? Was ist es insbesondere im Gegensatz zum Werke der Bildkünste? Jenes dient, so sagt man, einem praktischen Zweck. In der Tat: in Häusern kann man wohnen, in Gefäßen Flüssigkeiten aufbewahren, mit einem Teppich kann man den Boden schützen oder den Tritt weicher machen usw. Aber es hindert doch auch nichts, ein Gemälde, etwa auf Leinwand, zur Schutzwand zu machen, vielleicht es als Ofenschirm zu gebrauchen u. dgl. Es hindert nichts, eine Statue, die einen Menschen mit ausgestreckten Armen und Händen darstellt, als Kleiderständer zu verwenden, ähnlich wie den künstlerisch ausgestatteten Kleiderständer.

Darauf nun wird man erwidern, dies sei freilich möglich, aber man mißbrauche damit das Kunstwerk der Bildkünste oder kurz das Bildkunstwerk. Dagegen sei das technische Kunstwerk zum praktischen Gebrauche bestimmt.

Indessen auch dies letztere trifft doch nicht allgemein zu. Ein Teller könnte so aufgehängt, eine Prachtvase so aufgestellt sein, daß die praktische Verwendung und selbst der Gedanke daran ausgeschlossen wäre. Oder man vergegenwärtige sich einen künstlerischen Brunnen. Vielleicht kann man aus ihm Wasser schöpfen zum Trinken, Kochen und zu Reinlichkeitszwecken. Vielleicht aber auch kann man dies nicht, etwa weil ein polizeiliches Gebot dies hindert. Und es kann auch ein künstlerischer Brunnen seiner ganzen Anlage nach genau so gut wie das wiedergebende oder das Bildkunstwerk lediglich zum Anschauen bestimmt sein. Es spendet vielleicht Wasser, aber nicht zum praktischen Zwecke. Es zeigt uns nur ein Wasserspiel. Und dies Wasserspiel, einschließlich der plastischen Gebilde, die dabei beteiligt sein mögen, soll lediglich dem Beschauer Freude bereiten; es soll dies genau in dem Sinne, wie dies das wiedergebende Kunstwerk soll. Und schließlich könnte ein künstlerischer Brunnen ganz allmählich übergehen in ein Kunstwerk, das gar nicht mehr den Namen eines Brunnens verdiente. Es brauchte nur die Beziehung zum Wasser wegzufallen. Was übrig bliebe, wäre ein Monument, der künstlerische Schmuck eines Platzes. Damit verwandelte sich doch das technische Kunstwerk nicht in ein Bildkunstwerk, sondern es bliebe ein technisches Kunstwerk. Man würde dasselbe jetzt wohl speziell als ein architektonisches Kunstwerk bezeichnen.

Beachten wir nun, was wir bisher gewonnen haben. Wir haben gesehen: Es widerstreitet nicht der Natur des technischen Kunstwerkes, daß es zum praktischen Gebrauch verwendet wird. Dagegen widerstreitet dies dem Bildkunstwerk durchaus. Darin scheint eine klare Scheidung zu liegen zwischen dem technischen und dem Bildkunstwerk. Andererseits sahen wir doch: Es ist für die Gattung von Kunstwerken, die wir „technische" nennen, nur im allgemeinen wesentlich, daß dieselben zum praktischen Gebrauch dienen können. Im einzelnen Falle aber ist es für ein solches Kunstwerk auch wiederum gar nicht wesentlich, daß dies der Fall sei. Es kann auch seiner ganzen Natur nach lediglich zum Anschauen bestimmt sein. Dies nun scheint ein Widerspruch.

Aber dieser Widerspruch löst sich, wenn wir jenes „Dienen zum praktischen Gebrauch" allgemeiner fassen. Das technische Kunstwerk dient dazu vermöge seiner materiellen Masse. D. h. das „Dienen" ist eine materielle Funktion dieser Masse, z. B. des freilich in bestimmter Weise verarbeiteten und geformten Holzes, Steines, Eisens.

Dies materielle Funktionieren der materiellen Masse des Kunstwerkes nun ist für das technische Kunstwerk in der Tat allgemein charakteristisch. Auch jenes „Dienen können" für den praktischen Gebrauch kommt für die Charakteristik des technischen Kunstwerkes nur in Betracht als solche materielle Funktion der materiellen Masse. Dabei betone ich noch speziell den Zusatz „materielle" Funktion. Dieser Zusatz ist erforderlich, da ja auch im Bildkunstwerk die materielle Masse eine Funktion hat. Aber dies ist eben nur die ideelle Funktion, sinnlicher Träger der in die sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes gebannten ideellen Welt zu sein.

Jenes materielle Funktionieren der materiellen Masse des technischen Kunstwerkes braucht nun aber nicht als ein Dienen zum praktischen Gebrauch sich darzustellen. Freilich wird dasselbe immer in einem „Dienen" bestehen. Aber jenes Dienen ist eben nicht das einzig mögliche. Es geht ihm vielmehr immer ein anderes Dienen notwendig voraus. Ehe das technische Kunstwerk zu einem praktischen Zwecke dienen kann, muß es materielle Existenzfähigkeit haben. Und auch diese nun verleiht dem Kunstwerk die materielle Masse. Und auch dabei funktioniert dieselbe „materiell". Damit nun ist der Dienst bezeichnet, den die materielle Masse des Kunstwerkes diesem jederzeit leistet.

Aber damit scheint nun in Wahrheit kein Gegensatz zwischen technischem und Bildkunstwerk statuiert. Auch in der Bronzestatue, kann man sagen, gibt die materielle Masse, die Bronze, dem Kunstwerk materielle Existenzfähigkeit. Sie gibt ihm Festigkeit. Stellt die Statue einen Menschen dar, so trägt die Masse, welche die Beine des Menschen wiedergibt, den Teil der Masse, in welchem der Rumpf und der Kopf des Menschen

wiedergegeben sind, so wie bei einem Tisch die Beine die oberen Teile des Tisches tragen.

Aber hier leuchtet nun zugleich der Unterschied ein. Bei der Statue, sage ich, trägt die Masse, welche die Beine eines Menschen wiedergibt, die Masse, welche die oberen Teile des Menschen wiedergibt. Bei dem Tisch dagegen tragen die Beine des Tisches die oberen Teile des Tisches. Auch dort wird also ein oberer Teil von Beinen getragen; aber diese tragenden Beine sind nur eine Wiedergabe wirklicher Beine; und auch, was sie tragen, ist im Bildkunstwerke nur wiedergegeben, also nur ideell vorhanden.

Es findet demnach im Bronzebildwerk zunächst ein doppeltes Tragen statt, ein reales und nur ein ideelles oder dargestelltes: Die unteren Teile der materiellen Masse tragen realiter die oberen; und die dargestellten Beine tragen nicht realiter, sondern in der ideellen Welt der Darstellung den dargestellten Rumpf und Kopf.

Aber hier sind wir eben bei dem entscheidenden Punkt: Nur das letztere Tragen gehört in diesem Falle, d. h. bei der Statue, mit zum Sinn des Kunstwerkes oder gehört zu dem, was den Inhalt desselben ausmacht. Dagegen bildet bei dem Tische die materielle Funktion, welche die Tischbeine gegenüber dem Rumpf des Tisches üben, allerdings einen Bestandteil des Sinnes und Inhaltes des Kunstwerkes.

Der Sachverhalt ist also dieser: Es findet in beiden Fällen tatsächlich eine materielle Funktion der materiellen Masse statt; in beiden Fällen leistet die materielle Masse dem Kunstwerk den Dienst, seine materielle Existenzfähigkeit zu sichern. Aber beim technischen Kunstwerk gehört diese materielle Leistung zu dem Inhalt, auf dessen Erfassung die ästhetische Betrachtung des Kunstwerkes zielt, beim Bildkunstwerk dagegen zielt die ästhetische Betrachtung nicht auf solche materiellen Leistungen der Masse, sondern an die Stelle derselben treten dargestellte Funktionen.

Damit ist nun erst eigentlich gesagt, worauf es für den Gegensatz zwischen technischem Kunstwerk und Bildkunstwerk ankommt. Die entscheidende Frage lautet: Worauf zielt im

einen und im anderen Falle die ästhetische Betrachtung? Oder: Was konstituiert dort und hier den Inhalt des Kunstwerkes? Und auf diese Frage nun lautet die Antwort: Die ästhetische Betrachtung zielt in beiden Fällen auf Funktionen oder Leistungen; in beiden Fällen kann in der Tat der Inhalt des Kunstwerkes als ein Zusammenhang von Funktionen bezeichnet werden. Aber im technischen Kunstwerk sind dies von der materiellen Masse vollbrachte, im Bildkunstwerk dagegen sind dies durch Wiedergabe dargestellte Funktionen.

Hier ist nun aber noch ein Mißverständnis abzuwehren, das sich an das Wort „Funktion" knüpfen könnte. Dasjenige, worauf die ästhetische Betrachtung in beiden Fällen zielt, muß genauer bezeichnet werden als Leben. Und dies ist in beiden Fällen nicht real oder für die Sinne und den Verstand vorhanden, sondern eingefühlt. Das Ziel der ästhetischen Betrachtung sind also in keinem der beiden Fälle die materiellen Leistungen oder Funktionen des Materials, wie sie den Sinnen sich darstellen, oder wie sie für den Verstand bestehen, kurz als bloße physisch reale Leistungen. Sondern solches Ziel ist jedesmal das in das Sinnliche oder das Physische eingefühlte Leben. Aber das, worein dies Leben eingefühlt ist, bestimmt sich eben in beiden Fällen verschieden. Das eine Mal, beim technischen Kunstwerk, gehört zu dem eingefühlten und in der ästhetischen Betrachtung erfaßten Leben das Leben, das wir in die materielle Masse einfühlen, das andere Mal ist jenes Leben ausschließlich das Leben, das, der Masse als solcher völlig fremd, in die auf die Masse übertragenen Formen von uns eingefühlt wird.

Gewiß ist ja die Beschaffenheit des Materials auch für die Bildkunst nicht bedeutungslos. So ist es etwa für die Statue aus Bronze nicht gleichgültig, daß sie aus Bronze ist. Sie wäre eine andere, wenn sie in Holz oder Stein ausgeführt wäre. Aber wir haben gesehen, was dies besagen will, Ich drücke dies hier noch einmal kurz so aus: Indem das eine Material zur Darstellung dieser, das andere Material zur Darstellung jener Seiten oder Elemente menschlichen Lebens mehr geeignet ist, weist es uns, so weit wir von dieser Tatsache aus der unmittel-

baren Wahrnehmung Kenntnis haben, oder weist es unsere ästhetische Betrachtung in eine bestimmte Richtung, nämlich in die Richtung desjenigen Lebens, wofür das Material das natürliche Darstellungsmittel ist. Damit wird das Kunstwerk inhaltlich ein anderes, und dies bedingt, daß es auch in seiner Form ein anderes ist; nämlich so beschaffen, daß es auf die Vergegenwärtigung eben des Inhaltes, d. h. des Lebens zielt, worauf wir durch das Material gerichtet sind.

Aber damit ist nun nur von neuem der Gegensatz des technischen und des Bildkunstwerkes bezeichnet. Beim letzteren gibt das Material nicht nur durch seine Beschaffenheit der Betrachtung eine bestimmte Richtung, sondern das Material oder richtiger gesagt, sein Leben geht in den Gegenstand der ästhetischen Betrachtung selbst ein.

Und hiermit nun bestimmt sich auch der Begriff jenes „Dienens“ oder der Sinn des Satzes, es gehöre zum ästhetischen Wesen des technischen Kunstwerkes, daß in ihm die materielle Masse der Existenzfähigkeit des Ganzen diene, genauer. Gemeint ist mit der letzteren nicht die physische Existenzfähigkeit, sondern die Existenzfähigkeit für unseren ästhetischen Eindruck. Für diesen aber existiert das technische Kunstwerk erst, wenn es lebendig ist. Es ist „existenzfähig“, wenn es ein Organismus ist, d. h. ein in sich beschlossener Lebenszusammenhang, der im Gleichgewicht seiner Kräfte sich selbst sicher im Dasein erhält. Zu dieser Existenzfähigkeit kann aber die Masse nicht anders beitragen, als vermöge der in ihr eingeschlossenen, d. h. der in sie eingefühlten Kräfte, Tätigkeiten und Tätigkeitsmöglichkeiten, kurz, vermöge des in die Masse eingefühlten Lebens.

Theorie der „Werkform“ und „Kunstform“.

Aber dies Leben fühlen wir nun doch in die materielle Masse nicht willkürlich ein, sondern auf Grund der sinnlich gegebenen Eigenschaften derselben. Die Einfühlung ist die Erfüllung dieser sinnlich gegebenen Eigenschaften und der darauf beruhenden Möglichkeiten einer physischen Leistung mit unserem Leben. Vielmehr, indem wir hier von „Leistungen“ sprechen, ist diese Einfühlung im Grunde schon vorausgesetzt.

Danach sind also beide Sätze berechtigt; einmal: Die ästhetische Betrachtung zielt niemals, also auch nicht, wenn sie das technische Kunstwerk zum Gegenstand hat, auf die materielle Masse; und zum anderen: Es ist der ästhetischen Betrachtung des Kunstwerkes eigentümlich, daß sie die materielle Masse und ihre Leistungen in sich aufnimmt. Jener Satz ist richtig, wenn unter der materiellen Masse diese physisch reale Masse verstanden wird mit den Eigenschaften und möglichen Verwendungsweisen, welche die sinnliche Wahrnehmung und der Verstand in ihr finden. Die ästhetische Betrachtung ist nun einmal weder die lediglich sinnliche noch die verstandesmäßige. Und der zweite Satz ist richtig, wenn unter der materiellen Masse die in der ästhetischen Betrachtung lebendig gewordene Masse verstanden wird. Insbesondere gehört dann das, was die materielle Masse für die Existenzfähigkeit des Ganzen leistet, zum Inhalte der ästhetischen Betrachtung. Dies heißt aber eben, es gehört dazu der Beitrag, den die lebendig gewordene Masse mit den in ihr liegenden Tätigkeiten und Tätigkeitsmöglichkeiten zum Aufbau des lebensvollen Organismus, den wir technisches Kunstwerk nennen, liefert. Und wir müssen hinzufügen: Es ist für das technische Kunstwerk charakteristisch, daß in ihm das Leben des Materials hierzu einen Beitrag liefert.

Es liefert aber in Wahrheit das Leben der materiellen Masse zu dem lebensvollen Organismus des technischen Kunstwerkes nicht nur einen Beitrag, sondern jenes Leben ist der Quell des gesamten Lebens dieses Organismus. Das Material ist es doch eben, aus dem das Kunstwerk ganz und gar wird; aus ihm baut sich dasselbe in allen seinen Teilen ganz und gar auf. Eben darum heißt es das „Material“. Das physische Ding, Kunstwerk genannt, ist die Ausgestaltung des physisch gegebenen Materials. Und demgemäß kann auch der lebensvolle Organismus des Kunstwerkes nur die Ausgestaltung dessen sein, was im Material liegt, seines Lebens, seiner Tätigkeiten und Tätigkeitsmöglichkeiten.

Das soeben Gesagte bedarf nun aber noch einer wesentlichen Ergänzung.

Die ästhetische Betrachtung, sage ich, ziele nicht auf die physische Existenzfähigkeit des technischen Kunstwerkes. Zu ihrem Inhalte gehöre darum nicht das Material als dies physische Ding mit seinen physischen Eigenschaften. Daß es so ist, dies liegt in der Tat in der Natur der ästhetischen Betrachtung. Andererseits ist doch das Leben des Materials an seine physischen Eigenschaften und möglichen Verwendungsweisen gebunden. Und damit nun ist auch die ästhetische Existenzfähigkeit des Kunstwerkes für uns an seine physische Existenzfähigkeit gebunden. Wir müssen an die letztere glauben können, wenn das Kunstwerk uns ästhetisch befriedigen soll. Der Stein, aus dem eine Säule gebildet ist, muß uns so fest erscheinen, daß er vermöge dieser seiner physischen Eigenschaft das auf ihm lastende Gebälk sicher zu stützen oder zu tragen vermag.

Damit aber die steinerne Säule zum Stützen oder Tragen einer Last fähig sei, dazu genügt nicht diese Beschaffenheit des Materials, sondern es ist dazu auch eine bestimmte Form erforderlich. Die Säule muß eine gewisse Breite haben, um der Last des Gebälkes standzuhalten. Sie muß auch mit einer gewissen Breite ihrer Unterfläche den Boden berühren, um fest zu stehen usw. Kurz auch die Form der Massenteile muß eine solche sein, daß dadurch jede Gefahr für die physische Existenzfähigkeit des Ganzen ausgeschlossen erscheint.

Hiermit nun scheint ein Widerspruch gegeben. Einmal: die ästhetische Betrachtung „geht nicht“ auf die physischen Eigenschaften des Materials und die dadurch bedingte Existenzfähigkeit des Ganzen. Sie geht also auch nicht auf die Form, sofern dieselbe diese Existenzfähigkeit gewährleistet. Und andererseits hat dies alles doch wiederum für die ästhetische Betrachtung fundamentale Bedeutung.

Das hierin liegende Problem nun versucht eine aus der Geschichte der Ästhetik der technischen Kunst bekannte Theorie zu lösen, indem sie zwei Arten von Formen des technischen Kunstwerkes, insbesondere des Werkes der Baukunst, unterscheidet und in eigentümlicher Weise einander gegenüberstellt. Die einen Formen heißen die „Werkformen“ oder auch die

„Kernformen", die anderen die „Kunstformen". Beide verhalten sich, so wird uns gesagt, so zueinander, daß die Kunstform zur Werkform wie etwas von dieser Unabhängiges hinzutritt und sie umhüllt. Und die innere Beziehung beider zueinander besteht darin, daß die Kunstform die Wesenheit der Werkform, d. h. die Funktion, die durch diese vollbracht wird, symbolisch anzeigt.

Hierbei nun erscheint zunächst der begriffliche Gegensatz der „Werkform" und der „Kunstform" nicht ohne Bedenken. Diese soll die Wesenheit jener anzeigen. Mit dieser „Wesenheit" aber ist nicht irgendwelche Wesenheit gemeint, sondern die Wesenheit des Baugliedes. Es ist darunter, wie schon angedeutet, die Funktion verstanden, welche dieses Bauglied repräsentiert. Um eine künstlerisch gestaltete Wesenheit handelte es sich also hier, nicht etwa um eine Wesenheit der rohen Masse. Und damit zugleich handelt es sich um eine solche Wesenheit, in welcher das Leben des rohen Materials bereits in architektonische Funktionen sich verdichtet und in solche sich gegliedert hat.

Nun, fassen wir die Sache so, dann gibt es in der Baukunst wie in der technischen Kunst überhaupt, keinen solchen Gegensatz zwischen Werkform und Kunstform, sondern alle Formen sind Kunstformen. Die Kannelierung des dorischen Schaftes etwa ist für jene Theorie eine Kunstform; erst recht das korinthische Blätterkapitäl oder gar die Karyatide. Im Gegensatz dazu ist dann zweifellos die einfache glatte Stütze mit rundem oder quadratischem Querschnitt als eine „Werkform" anzusehen. Aber diese letztere Form ist nicht minder eine Kunstform. Auch sie ist erst durch die künstlerische Tätigkeit ins Dasein gerufen. und auch in ihr drückt sich eine „innere Wesenheit", nämlich die Wesenheit oder Funktion des vertikalen Emporstrebens und Stützens aus. Und befreien wir in Gedanken das korinthische Blätterkapitäl von seinen Blättern und geben ihm die denkbar schmuckloseste Form, so verdient auch diese schon den Namen einer Kunstform. Wie in der Form jener geradlinigen Stütze das Emporstreben und Stützen, so ist in dem schmucklosen korinthischen Kapitäl das freie Endigen einer vertikalen Be-

wegung unzweideutig ausgesprochen. Es bedarf nicht erst einer hinzutretenden „Kunstform", um dasselbe anzuzeigen.

Nicht minder bedenklich aber ist die Lehre, daß die Kunstform die Werkform „umhülle". In Wahrheit sind die Kunstformen vielmehr Umbildungen der „Werkformen". Um bei dem einfachsten der angeführten Beispiele zu bleiben: Die dorischen Kannelierungen sind nicht eine umhüllende Zutat zur glatten Säule, sondern in ihnen zieht sich die ganze Säule in wiederholten Ansätzen in sich zurück, um dann in die ursprüngliche Weite zurückzukehren, wiederum sich in sich zurückzuziehen usw. Die ganze Säule und das ganze Leben der Säule wird in diesen Kannelierungen in solche rhythmische Bewegung versetzt. Die ganze innere Festigkeit und Energie des Stehens und Aufstrebens ist in solche Bewegung aufgelöst. Die ganze lebendige Masse ist in dieser eigenartigen Weise in sich selbst differenziert. Und ebenso ist im korinthischen Blätterkapitäl das ganze Kapitäl und schließlich die ganze Säule zu einem emporwachsenden und in Blättern verklingenden Gebilde geworden. Und in gleicher Weise endlich hat in der Karyatide die ganze Säule in ein nach Menschenart tragendes Gebilde sich verwandelt.

Wahrer Sinn der „Werkform" und „Kunstform".

Trotzdem liegt in jenem Gegensatz der Werkform und der Kunstform ein guter Sinn. Formen des technischen Kunstwerkes überhaupt lassen sich von zwei Gesichtspunkten aus betrachten. Diese wurden schon oben angedeutet. Das Material, sagte ich, gewährleiste die Existenzfähigkeit des technischen Kunstwerkes einerseits als dies Material, zum anderen vermöge einer bestimmten Form. Es gewährleistet zunächst seine physische Existenzfähigkeit. Sofern nun insbesondere die Form dieser physischen Existenzfähigkeit des Ganzen dient, mag dieselbe Werkform heißen. Dagegen mag sie speziell „Kunstform" oder mag sie bloße Kunstform, wenn man will, reine Kunstform heißen, sofern sie nicht zur physischen Existenzfähigkeit des Ganzen in dienender Beziehung steht, sondern

darüber hinaus oder unabhängig davon zur gesamten eigenartigen Lebendigkeit des Kunstwerkes einen Beitrag liefert.

Hiermit sind nun aber, wie man sieht, nicht Arten von Formen als Werkform und Kunstform unterschieden, sondern es sind eben Gesichtspunkte oder mögliche Betrachtungsweisen einander gegenüber gestellt. Indem wir diese verschiedenen Betrachtungsweisen üben, können wir freilich auch von Elementen der Form sprechen, welche diese zur Werkform, und andererseits von solchen, die sie zur darüber hinausgehenden „Kunstform“ machen. Aber auch dabei wäre es ein vergebliches Bemühen, die Elemente der einen und die der anderen Art nebeneinander aufzuzeigen. Die Säule, so wurde gesagt, muß eine gewisse Breite der Berührung des Bodens und eine gewisse Stärke haben, um ihrer Aufgabe dem Ganzen des Bauwerkes gegenüber zu genügen. Aber wir können diese Breite der Berührung und diese Stärke von den übrigen Formelementen der Säule, ihrer Geradlinigkeit, ihrer Verjüngung, ihrer etwaigen Schwellung nur in abstracto trennen.

Im übrigen sind aber jene Elemente einer Werkform jederzeit zugleich Elemente einer Kunstform, obzwar nicht einer reinen oder bloßen Kunstform. Es gehört auch mit zum gesamten Leben des Bauwerkes, daß die Säule in gewisser Breite in die lebendige Beziehung zum Boden tritt, als welche das Aufstehen auf dem Boden der ästhetischen Betrachtung erscheint; und es gehört dazu nicht minder die in der Breite der Säule sich aussprechende Wucht des Emporstrebens und lebendigen Stützens oder Tragens.

Danach erscheint also die Werkform doch wiederum in keiner Weise von der Kunstform geschieden. Nur dies trifft zu, daß wir eine Kunstform darauf ansehen können, ob und wieweit dieselbe schon für die physische Existenzfähigkeit des Ganzen Bedeutung hat. Insofern dürfen wir sie dann — nicht als Werkform im Gegensatz zur Kunstform, aber wir dürfen sie zugleich als Werkform bezeichnen.

Damit sind wir nun aber zu unserem obigen scheinbaren Widerspruch zurückgekehrt: Die physische Existenzfähigkeit des Ganzen und das Material und die Form, soweit sie derselben

dienen, sind für die ästhetische Betrachtung von grundlegender Bedeutung, und doch „zielt“ oder „geht“ dieselbe auch wiederum nicht auf dergleichen.

Dieser Widerspruch nun löst sich, wenn wir das Wort ästhetische Betrachtung betonen. In der Tat wird in dieser die physische Existenzfähigkeit des technischen Kunstwerkes und was dieser dient, und sofern es ihr dient, nicht betrachtet. Es sind Material und Form in ihr nicht als Bedingungen jener physischen Existenzfähigkeit Gegenstand der Betrachtung.

Dies will sagen: Ich kann gewiß angesichts des Bauwerkes fragen, ob die materielle Masse einerseits die Festigkeit, Härte, Starrheit, andererseits die Form hat, die für die Vollbringung der ihr zugemuteten Leistungen physisch oder technisch erforderlich ist. Diese Frage muß ich sogar stellen als Techniker. Aber die Betrachtung des Technikers ist eben nicht die ästhetische Betrachtung, also nicht die Betrachtung des Kunstwerkes als solchen.

In der Tat findet diese Frage in der ästhetischen Betrachtung keine Stelle. Auch in dieser Betrachtung kann sich mir diese Frage aufdrängen. Dies ist sogar notwendig der Fall, ich stelle also die Frage tatsächlich, wenn irgendwie die physische Tauglichkeit eines Gebildes zu der Leistung, die es zu vollbringen beansprucht, zweifelhaft oder fraglich ist oder mir als fraglich erscheint. Aber dann bin ich eben zugleich aus der ästhetischen Betrachtung herausgeschleudert.

Dies aber heißt umgekehrt: Soll das Kunstwerk Gegenstand der reinen ästhetischen Betrachtung sein können, dann darf die Frage, ob die den materiellen Massenteilen zugemuteten physischen Leistungen von ihnen vollbracht werden können, ob also die materielle Masse die Eigenschaften und die Form hat, die dazu erforderlich sind, in mir gar nicht geweckt werden. Diese Frage wird aber nicht geweckt, wenn sie absolut sicher beantwortet, d. h. wenn diese Tauglichkeit fraglos ist.

Dies aber müssen wir verallgemeinern. Die Fraglosigkeit der physischen Existenzfähigkeit des technischen Kunstwerkes und demnach die Fraglosigkeit der Tauglichkeit aller Teile, die aus der materiellen Masse gebildet sind, und der Form, in

welche dieselben gebracht sind, zu den physischen Funktionen, die sie im Ganzen zu vollbringen beanspruchen, ist bei jedem technischen Kunstwerk Bedingung der reinen ästhetischen Betrachtung. Sie ist also eine Grundbedingung des Kunstwerkes, das ja eben nur durch die reine und durch nichts gestörte und durch nichts abgelenkte ästhetische Betrachtung überhaupt für mich ins Dasein tritt.

Hierzu ist aber zugleich ein Zusatz erforderlich. Daß die physische Existenzfähigkeit des technischen Kunstwerkes fraglos ist, dies heißt nicht etwa, sie ist fraglos an sich oder für meinen Verstand, sondern sie ist dies für mich, d. h. für meinen Eindruck, da ja die ästhetische Betrachtung nur nach dem Eindruck fragt. Und dies wiederum heißt nicht: ich kenne die Gründe, aus welchen es so sich verhält, oder ich vermag alle Zweifel, ob die Existenzfähigkeit bestehe, verstandesmäßig zu widerlegen. Es heißt auch nicht: Ich sehe alles dasjenige, was mir die Existenzfähigkeit verbürgt. Sondern es besagt nur das Negative: Ich sehe nichts, was mich daran zweifeln läßt, oder was den Gedanken, es könne um die physische Existenzfähigkeit nicht vollkommen wohl bestellt sein, in mir zu wecken geeignet ist. Wo dies nicht der Fall ist, da glaube ich an die Existenzfähigkeit einfach, weil das technische Kunstwerk tatsächlich existiert und ich es existieren sehe.

Zur Illustration dieses Satzes erwähne ich eine Bemerkung Sempers. Er bezeichnet es einmal als einen Mangel des gotischen Bauwerkes, daß bei ihm im Innern die Aufhebung des Seitenschubes nicht sichtbar sei. Nun hier trifft die behauptete Tatsache zu; ich sehe in der Tat im Innern nichts von den Strebepfeilern. Aber ich sehe, mit dem Auge der ästhetischen Betrachtung nämlich, auch nichts von einem Seitenschub. Ich kann davon nichts sehen, da für diese ästhetische Betrachtung das Gewölbe gar nicht von oben nach unten und von innen nach außen wirkt, sondern nach entgegengesetzter Richtung sich entfaltet. Wiefern, dies wurde oben schon angedeutet. Das Entscheidende ist dies: Die Gewölbe sind hier die Fortsetzung der aufwärtsstrebenden Wände und Pfeilerbündel. Die aufwärts wirkendeKraft der Wände und Pfeiler wirkt in ihnen weiter,

um dann allmählich in ihnen zu verklingen. Und die Teile des Gewölbes wirken auch in den Punkten oder Linien, in welchen sie von entgegengesetzten Seiten her sich treffen, nicht gegeneinander, sondern sie finden sich da zusammen, d. h. ihr Zusammentreffen ist dem ganzen Sinne der Gotik nach eine Rückkehr in die Masseneinheit, welche vorher in den Pfeilerbündeln sich zusammengefaßt und verdichtet hat. Aus dieser Verdichtung in horizontaler Richtung ist die rasche vertikale Bewegung in den Pfeilerbündeln hervorgegangen. Und indem nun diese verklingt, vollzieht sich von selbst die Wiederkehr der Masseneinheit und entsteht eine ruhige, spannungs- und gegensatzlose Gleichgewichtslage.

An diesem Punkte aber können sogleich zwei architektonische Prinzipien einander gegenüber gestellt werden. Es gehört zweifellos zum architektonischen Kunstwerk, daß in ihm jede „Frage“ nach seiner physischen Existenzfähigkeit, die irgend sich aufdrängen könnte, ihre absolut befriedigende Antwort finde und eben darum sich nicht aufdränge. Mit Bezug hierauf aber bestehen nun zwei Möglichkeiten der ästhetischen Beruhigung. Die eine ist diese: Die architektonische Form läßt eine solche Frage von vornherein gar nicht aufkommen D. h. sie schließt die Möglichkeit derselben von vornherein aus. So kann im gotischen Innenraum aus dem angegebenen Grund die Frage gar nicht aufkommen, wie denn dem Seitenschub das Gleichgewicht gehalten werde. Oder aber die architektonische Form schaltet diese Frage nicht von vornherein aus. Nun dann, aber auch nur dann, muß sie darauf zugleich die sichere, jede „Frage“, d. h. jede Zweifelsfrage, ausschließende Antwort geben.

Ein einfaches Beispiel für beide Möglichkeiten: Ein Balken strecke sich aus einer Wand oder über dieselbe vertikal nach außen und geriere sich als frei schwebend. Gesetzt nun, dies freie Schweben füge sich in den gesamten Eindruck des Bauwerkes widerspruchslos ein, der Balken mache also im Ganzen natürlicherweise den Eindruck des freien Schwebens. Dann bedarf es keiner vertikalen Unterstützung des Balkens, ja dieselbe wäre unter der gemachten Voraussetzung widersinnig.

Ein andermal aber findet eine soche Unterstützung statt.

Dann erhebt ebendamit der horizontale Balken nicht mehr den Anspruch des freien Schwebens, sondern er gebärdet sich als lastend. Und auch dies hat sein Recht, wenn solches Lasten dem Charakter des architektonischen Ganzen gemäß ist. Dann aber muß die Stütze den Eindruck machen, daß sie dieser Last gewachsen sei.

Hier nun stehen sich, wie man sieht, die technische und die ästhetische Frage als zwei völlig verschiedene Fragen gegenüber. Die technische Frage lautet: Ist die Unterstützung technisch zweckmäßig, und wie muß dieselbe aus technischen Gründen beschaffen sein? Die ästhetische Frage dagegen lautet: Ist in diesem architektonischen Zusammenhang der Eindruck des Schwebens und eine bestimmte Weite und Weise desselben sinnvoll, oder ist in demselben der entgegengesetzte Eindruck, d. h. der Eindruck des Lastens oder des sicheren Auflagerns natürlich? Und dazu fügt sich im letzteren Falle die Frage: Welche Form der Stütze macht den Eindruck des sicheren Auflagerns einer solchen Last möglich?

Im Vorstehenden ist nun zugleich die Frage nach dem Verhältnis von Werkform und Kunstform beantwortet. Jene, sagte ich, läßt sich nur in abstracto aus dieser herauslösen, d. h. es läßt sich die Kunstform oder irgendwelches ihrer Elemente vom Gesichtspunkte der Bedeutung für die physische Existenzfähigkeit des Ganzen aus betrachten. Jetzt aber sehen wir, diese Betrachtung ist nicht ästhetische Betrachtung. Der Gesichtspunkt, von dem aus sie geschieht, ist nicht der ästhetische, sondern dieser Gesichtspunkt ist lediglich technischer Natur. Das Ergebnis aber dieser Betrachtung steckt in gewisser Weise in der ästhetischen Betrachtung notwendig; d. h. die sichere Beantwortung der Frage, wie es um die physische Existenzfähigkeit des Ganzen bestellt sei, nämlich die sichere Beantwortung derselben für den unmittelbaren Eindruck, ist in der ästhetischen Betrachtung vorausgesetzt. Sie ist für dieselbe Basis oder notwendiger Ausgangspunkt. Dies aber können wir auch so ausdrücken: Die ästhetische Betrachtung geht nur auf die Kunstform. Aber sie geht dabei durch die Werkform hindurch. Sie

sieht durch diese hindurch die Kunstform. Vielmehr, indem sie die Werkform lebendig macht, wandelt sie diese zur Kunstform oder zum Element einer solchen um.

Einundzwanzigstes Kapitel: Die Formensprache des technischen Kunstwerkes.

Naturform und Kunstform.

So gewiß aber die Werkform für die ästhetische Betrachtung zur Kunstform wird, so gewiß ist die Kunstform nicht bloß die lebendig gewordene Werkform, sondern sie geht, wie schon angedeutet, über dieselbe hinaus. Jene wird von reicheren und immer reicheren Elementen einer bloßen Kunstform umspielt, wir könnten auch sagen „umhüllt". Mit diesem Ausdruck scheinen wir wiederum zu der Lehre, welche die Kunstform die Werkform umhüllen läßt, zurückzukehren. Aber die „Umhüllung" hat jetzt einen anderen Sinn. Nicht die Kunstform umhüllt die Werkform als etwas zu ihr Hinzutretendes, sondern die für die ästhetische Betrachtung lebendig und damit selbst zur Kunstform gewordene Werkform wird zum Kern für ein weiteres Leben, das gegenüber jener Werkform als ein Neues erscheint, in dem aber doch zugleich nur jenes Leben der lebendig gewordenen Werkform immer weiter und freier sich ausgestaltet.

Dies aber führt uns nun auf einen doppelten Gegensatz der Form, der dem Gegensatz der Werkform und der Kunstform zur Seite und gegenübertritt, und durch den wir in gewisser Weise jenen Gegensatz ersetzen müssen.

Ich denke hier zunächst an den Gegensatz der Naturform und der Kunstform. In der Tat steht zur Kunstform nicht die Werkform, sondern die Naturform in unmittelbarem und natürlichem Gegensatz. Dazu tritt aber der soeben schon angedeutete Gegensatz derjenigen Kunstform, in welcher die Werkform lebendig und zu einem Teile des lebendigen Organismus geworden ist, als welcher das Kunstwerk der ästhetischen Betrachtung

sich darstellt, einerseits und der hierüber hinausgehenden Kunstform andererseits.

Verdeutlichen wir uns nun diesen doppelten Gegensatz zunächst, indem wir in unseren Gedanken aus einem in der Natur gegebenen Material ein technisches Kunstwerk entstehen lassen.

Es werde aus Baumstämmen, wie sie zufällig in der Natur sich finden, eine Hütte gebaut. Man denke sich die Baumstämme beliebig krumm, knorrig, ästig. Damit deute ich ihre Naturform an. Diese eignet ihnen „natürlicherweise" im Zusammenhang der Natur; d. h. es kommt darin ihr Naturleben und ihre Weise, in den Naturzusammenhang verflochten zu sein, zum Ausdruck.

Jetzt aber sind die Baumstämme aus diesem Naturzusammenhange herausgenommen. Dafür sind sie in eine völlig neue Welt getreten, nämlich in die Welt der Kunst. Und darin nun herrscht eine völlig neue Gesetzmäßigkeit. Solange die Baumstämme im Naturzusammenhange sich befanden, prägte sich in ihrer Form das regellose Spiel der Naturkräfte aus. Jetzt prägen sich darin die Funktionen aus, welche die Masse innerhalb des Gebildes aus Menschenhand zu erfüllen hat. Solange sie im Walde standen, hatte alles Zufällige an ihnen als Zeugnis des Spieles der Naturkräfte Bedeutung. Das Behauen und Glätten derselben mußte dort als ein Eingriff in die Natur, als eine dem Naturleben zugefügte Wunde erscheinen. Anders dagegen jetzt. Der Baum wächst jetzt nicht mehr, er lebt überhaupt nicht mehr in der Natur, sondern er beteiligt sich an dem Gesamtleben des Bauwerkes: er trägt. Damit nun hat er ein ganz neues Dasein gewonnen, und dies prägt sich naturgemäß aus in seiner Form. Erst kam in dieser dasjenige zum Ausdruck, was der Baum war in der Natur, im zufälligen Spiel der Naturkräfte. Jetzt ist es ihm naturgemäß, das in ihm das Tragen sich kundgebe. Tragen aber ist zunächst vertikale Tätigkeit. Also stellt sich der Baumstamm jetzt naturgemäß als etwas Vertikales dar. Er erfährt die entsprechende Bearbeitung. Damit beginnt die künstlerische Tätigkeit. Der erste

Schritt derselben besteht in unserem Falle darin, daß der Baum zum vertikal geradlinigen Gebilde wird.

Damit gibt er das innere Wesen kund, das er jetzt hat. In solcher Kundgabe eines inneren Wesens besteht aber überall das künstlerische Dasein, in der darauf zielenden menschlichen Tätigkeit das künstlerische Tun.

Genauer besehen liegt aber in jenem „Tragen", wie schon früher bemerkt, ein Dreifaches, nämlich erstens das feste Stehen oder das Haften am Boden, zweitens das Sichaufrichten und drittens das „Tragen" im engeren und eigentlichen Sinne, d. h. das Aufnehmen der Last. Nun auch dies alles kann in entsprechenden Formen zum naturgemäßen Ausdruck gebracht werden.

Gesetzt aber, der Baumstamm hat in solcher Weise eine Kunstform gewonnen, so ist damit zugleich in anderem Sinne ein völlig neuer Sachverhalt geschaffen. Die vertikale Geradlinigkeit. um bei dieser zu bleiben, ist freilich eine mögliche Form des Baumstammes. Aber sie gehört nicht dem Baumstamm spezifisch zu. Sie ist ebensowohl eine mögliche Form des Steinbalkens, des Eisens, kurz eines beliebigen technischen Materials. D. h. sie ist ihrem eigenen Wesen nach weder das eine noch das andere, sondern sie ist eine abstrakte Raumform. Und jene vertikale Tätigkeit haftet an dieser abstrakten Raumform als solcher, unabhängig von der Beschaffenheit der Masse, die zufällig den Raum erfüllt.

Wir haben also jetzt, so scheint es, nebeneinander eine bestimmt beschaffene materielle Masse und daneben eine abstrakte Raumform, die nicht notwendig, sondern nur zufällig Form dieser Masse ist, sozusagen lediglich ihr angetan. Und wir haben eine an diese abstrakte Raumform geknüpfte abstrakte Funktion neben den bestimmt gearteten Funktionsmöglichkeiten, die den Charakter des Materials ausmachen.

In Wahrheit nun ist dies doch kein einfaches Nebeneinander, sondern der Sachverhalt ist vielmehr der: Aus dem Leben des Materials ist das allgemeine Raumleben, oder aus dem von der bestimmten Masse und ihrem Leben erfüllten Raum ist der

lebenerfüllte Raum überhaupt herausgenommen und in jenen Formen gestaltet.

Der Baum funktioniert ja freilich in der Natur nicht als Träger; aber es liegt in ihm schon das vertikale Sichaufrichten und damit die Fähigkeit des Stützens und des Tragens. Jene vertikale Tätigkeit liegt in ihm nicht rein oder abgesondert von allerlei sonstigen Tätigkeiten, sondern verwoben in ein hin- und hergehendes Spiel von Tätigkeiten. Aus diesem Spiel aber wird sie herausgenommen. Und damit wird zugleich die Fähigkeit des Stützens und Tragens aktualisiert und für sich in den Dienst des technischen Kunstwerkes hineingestellt und innerhalb desselben zur reinen Anschauung gebracht.

Hiermit ist, wie gesagt, der erste Schritt der künstlerischen Tätigkeit geschehen. Er besteht in der reinen Herauslösung und Veranschaulichung der in der materiellen Masse als bloße Komponente liegenden Tätigkeit und damit der Heraussonderung einer der Möglichkeit nach im Material liegenden technischen Funktion.

Dieser Sachverhalt hat nun aber auch seine Kehrseite. Wie gesagt, die vertikale Geradlinigkeit, in welcher jene im Material als Komponente liegende Tätigkeit und Fähigkeit des Stützens und Tragens rein sich ausspricht, ist nicht mehr eine spezifische Form des Baumstammes, sondern sie ist eine mögliche Form beliebiger Materialien, eine abstrakte Raumform. Sie ist als solche Träger eines allgemeinen Raumlebens, insbesondere Ausdruck des vertikalen Stehens und Aufstrebens, Stützens und Tragens überhaupt, ohne die nähere Bestimmung, daß dies besondere Material das in solchem Stehen, Sichaufrichten, Stützen, Tragen *Tätige* sei.

Weiterbildung der Kunstform.

Weil es aber so ist, weil allgemein gesagt diese Form mit dem in ihr liegenden Leben in solcher Weise von dem besonderen Wesen eines bestimmten Materials unabhängig ist, darum kann dieselbe nun auch unabhängig von dem besonderen Wesen eines bestimmten Materials sich *weiterbilden*, differenzieren,

sich ausgestalten, und indem sie dies tut, in solche Formen sich umwandeln, in welchen ein Leben sich kundgibt, das dem Material, aus dem sie ursprünglich herausgenommen wurde, mehr und mehr fremd ist.

Dies geschieht schon, wenn etwa an der Basis der Stütze in einem Steinbau die Wulstform auftritt. Wir wollen aber gleich, um ein vollständigeres Bild zu gewinnen, annehmen, daß dem Wulste in der Richtung nach unten eine Einziehung vorangehe. Der Wulst sinkt, oder in ihm sinkt die Basis zunächst in vertikaler Richtung in sich zusammen und quillt der Breite nach aus sich heraus. Oder sie quillt der Breite nach aus sich heraus und sinkt demgemäß von oben nach unten in sich zusammen. Nicht um endlos herauszuquellen und zusammenzusinken; sondern um, indem sie dies tut, einen immer sichereren Widerhalt in sich selbst zu gewinnen. Und in der Einziehung zieht das Gebilde sich nach der Achse zu zusammen und steigert damit die vertikale Achsentätigkeit.

Fragen wir nun hier: Was ist an diesem Wulste bzw. dieser Einziehung das Nachgebende, Herausquellende, Sicheinziehende, Sichhebende? Dann können wir nicht antworten: Der Stein. Es wäre übel um den Bau bestellt, wenn eine solche Art der Beweglichkeit in ihm sich fände. Sondern in der Masse ist Festigkeit, Starrheit, sicheres Insichbleiben, ruhiges Verharren. Und so muß es sein, um der physischen Existenzfähigkeit des Baues und nicht minder um seiner ästhetischen Existenzfähigkeit willen. Es wäre übel bestellt nicht nur um den Bau, sondern auch um eine ästhetische Eindrucksfähigkeit, wenn wir den Eindruck einer solchen Beweglichkeit der Steinmasse hätten.

Sondern, was da nachgibt, herausquillt, sich einzieht, sich hebt, ist das Raumgebilde, das lebenerfüllte Stück Raum, kurz die Form. So hat sich hier die lebendig gewordene „Werkform" in eine dieser Werkform fremde „Kunstform" umgebildet.

Damit nun scheint zunächst wiederum der Gegensatz zwischen dem technischen Kunstwerk und dem Werk der Bildkunst verwischt. Von dem letzteren sagte ich ja, es hafte bei ihm das

für die ästhetische Betrachtung in Frage kommende Leben an der auf die materielle Masse übertragenen Form. Indessen hier ist eben wiederum darauf zu achten, daß das in der Form liegende Leben beim technischen Kunstwerk nicht an die Stelle des Lebens tritt, das in der materiellen Masse liegt, so daß dies letztere für die ästhetische Betrachtung gar nicht vorhanden wäre. Sondern dasselbe ist doch wiederum nur die Ausgestaltung eben des Lebens der materiellen Masse, eine Differenzierung desselben, eine freie individuelle Charakterisierung, wenn man will, eine „Idealisierung".

Daß nun aber eine solche möglich ist, dies liegt in der Natur jener Form, welche der materiellen Masse zuteil wird, indem dieselbe aus dem Naturzusammenhange herausgenommen und in den Zusammenhang des technischen Kunstwerkes gestellt ist. Diese Form ist ebendamit eine künstlerische Form der materiellen Masse. Und dies heißt, sie gehört einer von der „natürlichen" Beschaffenheit der Masse unabhängigen Welt an, einer Welt, in der Raumleben überhaupt nach künstlerischen Gesetzen, d. h. nach Gesetzen des technischen Kunstwerkes sich gestaltet.

Immer aber bleibt doch dabei diese Gestaltung des Raumlebens eine Ausgestaltung oder individuelle Charakterisierung, eine „Idealisierung" des Lebens, das in der Masse als solcher für die ästhetische Betrachtung liegt.

Weil aber in der künstlerischen Form doch auch andererseits jene Unabhängigkeit von der natürlichen Beschaffenheit des Materials liegt, so kann diese Form nun noch weitere Umwandlungen erfahren. Es wird etwa dem Kapitäl einer korinthischen Säule die Form eines Blätterkranzes gegeben. Damit ist das in dem Kapitäl, dieser geformten Steinmasse, als solcher liegende Leben weiter „idealisiert", oder charakteristisch ausgestaltet. Das Kapitäl gewinnt die Eigenart eines Lebens, das in noch höherem Maße dem Leben des Steins als solchem fremd ist. Auch hier besteht doch zugleich die Forderung, daß die materielle Masse zweifellos zu ihrem materiellen Dienste tauglich sei. Dies heißt aber auch hier: Sie muß nicht nur an sich, sondern auch für unser Bewußtsein fest sein und vermöge

ihrer Festigkeit dem, was nach oben zu folgt, ein sicheres Unterlager bieten.

Dabei ist ausdrücklich zu betonen, daß nur die materielle Masse dies tut. Nur sie trägt; es tragen nicht etwa die Blätter. Es wäre voller Widersinn, zu sagen, daß der Blätterkranz hier als tragend erscheine und demgemäß voller Widersinn, zu sagen, der Blätterkranz werde oder erscheine von der Last umgebogen. Nicht wirkliche Blätter sehen wir ja an dem fraglichen Baugl ied, sondern Blätterformen auf den Stein übertragen. D. h. die Blätter die wir sehen, sind nur dargestellt. Dargestellte Blätter aber können nicht anders tragen als in der Darstellung. Sollten sie tragen, so müßte auch das, was sie tragen, nur dargestellt sein. Aber dies ist ja wirklich.

Wohl aber haben die Blätter zu tun mit dem in die materielle Masse eingefühlten Leben, oder genauer, das Leben der Blätter hat zu tun mit dem Leben der materiellen Masse.

Auch dies muß doch in unserem Falle wiederum eingeschränkt werden. Die Blätter haben nichts zu tun mit der Bemühung der Säule, die Last zu tragen. Nicht eine Charakterisierung dieser Bemühung ist das eigenartigeLeben undStreben in den Blättern; sondern die Blätter haben einzig „zu tun" mit der Tatsache, daß die Säule im Kapitäl endigt. Sie stehen in Beziehung lediglich zum Aufhören der lebendigen Bewegung nach oben, dem Sichabschließen derselben, dem Zurruhekommen. Dies ist in den Blättern, nach Art des Verklingens des pflanzlichen Lebens, als ein Zergehen in sich selbst, eventuell als ein Insichzurückkehren charakterisiert. Im Lichte eines solchen pflanzlichen Endigens erscheint das Endigen der Säule; hinzugefügt kann sogleich werden, daß damit zugleich eine bestimmte Charakteristik des Gebälkes gefordert ist. Dieses lastet nicht, sondern es schwebt.

Und endlich sehen wir in der Karyatide die Säule ganz und gar menschenähnlich gebildet. Das Tragen der Säule d. h. zunächst ihr ruhiges und sicheres Stehen ist charakterisiert als ruhiges und sicheres Stehen eines Menschen. Auch hier wiederum trägt nicht der Mensch das Gebälk. Auch hier ist ja der Mensch nur dargestellt. Er könnte also auch nur ein dargestelltes

Gebälk tragen. Aber das Gebälk ist eine reale materielle Masse. Sondern die Säule, d. h. diese reale materielle Masse und sie allein trägt das Gebälk. Und es ist bei jener Bildung der Säule vorausgesetzt, daß die materielle Masse derselben dies völlig sicher tue. Die Lebendigkeit dieses Tragens aber, d. h. die Lebendigkeit, welche das reale „Tragen" der Säule durch die Einfühlung gewinnt, und wodurch dasselbe erst eigentlich zum „Tragen" wird, ist charakterisiert als Lebendigkeit eines menschlichen Tragens oder, wie schon gesagt, zunächst als menschlich sicheres Stehen.

Der Mensch, den wir in der Karyatide sehen, so sage ich hier, ist nur dargestellt. So sagte ich auch oben schon von den Blättern des korinthischen Blätterkapitäls, sie seien nur dargestellt. Dadurch wird doch die Karyatide nicht etwa ein Bildkunstwerk. So wenig wie ein „Mensch", ist hier eine Statue zum Träger des Gebälkes verwendet, sondern die Karyatide bleibt ein technisches Kunstwerk oder ein Teil eines solchen, eine Säule oder allgemeiner eine Stütze.

Aber diese Stütze ist durch die ihr verliehene Form vermenschlicht. Vermenschlicht aber kann sie letzten Endes darum werden weil sie es gar nicht zu werden braucht, d. h. weil auch abgesehen von der menschlichen Form die Stütze Leben in sich trägt, eingefühltes Leben, also menschliches und schließlich mein Leben. Auch das an die Säule abgesehen von der künstlerischen Form gebundene Leben wird durch die Form der Karyatide lediglich in eigenartiger Weise charakterisiert und „idealisiert".

Damit ist schon gesagt, daß auch der Fortschritt von der Form des Wulstes und der Einziehung durch die Form des Blätterkranzes bis zur Karyatide nur ein Fortschritt ist zu einer immer weiter gehenden „idealisierenden" Charakteristik desjenigen menschlichen Lebens, das auch schon abgesehen von jeder solchen Kunstform in der Säule und das schließlich auch schon in der rohen Form des aufrechtstehenden Balkens liegt.

Beachten wir nun noch besonders, was hier wir gewonnen haben. Wir sahen aus der materiellen Masse die technischen d. h. für die physische Existenzfähigkeit des technischen Kunstwerkes bedeutsamen Funktionen herausgenommen und in den Zusammenhang des Kunstwerkes gestellt, in seinem Dienst verwendet und in ihm zur reinen Anschauung gebracht. Dabei erwiesen sich zugleich diese Funktionen als von der Eigenart oder dem besonderen Leben der materiellen Masse unabhängig und gestalteten sich demgemäß aus in Formen, die wir ausdrücklich als dem spezifischen Wesen des Materials fremd und als auf dies Material übertragen bezeichneten. Damit schien wiederum der Gegensatz zwischen dem technischen und dem Bildkunstwerk fraglich geworden. Das letztere ist ja eben dasjenige, in welchem auf eine materielle Masse Formen, welche ihr fremd sind, übertragen werden. Dann aber fügte ich hinzu, diese Übertragung sei doch auch wiederum nur eine Individualisierung, charakteristische Ausgestaltung, Idealisierung des im Material für die ästhetische Betrachtung liegenden Lebens.

Mit Bezug hierauf nun müssen jetzt wir noch etwas genauer sein. Beide, der Bildkünstler und der technische Künstler geben dem Material eine Form, die der Möglichkeit nach in ihm liegt. Beide schaffen sie dadurch den Eindruck eines bestimmt gearteten Lebens. Aber indem der Bildkünstler das Material formt, setzt er an die Stelle des Lebens des Materials ein diesem *ganz und gar* fremdes Leben.

Dies nun tut der technische Künstler nicht Er schafft nicht in diesem Sinne neues Leben, sondern er schafft nur neue *Weisen* des materiellen Lebens, sich zu regen und zu *betätigen*, neue Arten seines *Funktionierens*. Für ihn ist nicht nur die materielle *Masse* das „Material“, dem er eine Form gibt, sondern es ist zugleich das in der Masse liegende *Leben* „Material“ für seine formende Tätigkeit. D. h. indem er das Material formt, formt er das in ihm liegende Leben. Indem er dem Material die der Möglichkeit nach in ihm liegenden Formen entlockt, entlockt er zugleich dem darin liegenden Leben die Möglichkeiten seiner Formung. Der Bildkünstler formt Leben, das er in einer dem Material fremden Sphäre findet und überträgt

dies so geformte Leben auf das Material. Dies tut er, indem er das Material formt. Der technische Künstler dagegen formt durch seine Formung des Materials das Leben, das in diesem liegt, in einer der natürlichen Daseinsweise desselben fremden Weise. Jener bringt aus der fremden Sphäre ein geformtes Leben herüber in die Region eines bestimmten sinnlichen Materials. Dieser spielt umgekehrt das im Material liegende Leben hinüber in eine ihm fremde Sphäre. Oder wenn wir wiederum den Begriff des Idealisierens verwenden: Jener „idealisiert“ ein Material, d. h. er nimmt ihm für die ästhetische Betrachtung seine materiellen Funktionen und gibt ihm die ideelle Funktion, Bilderträger d. h. Träger eines Lebens zu sein, von dem dies Material nichts weiß. Dieser „idealisiert“ ein Material, d. h. er idealisiert das Leben desselben, indem er dies Leben in eine Sphäre hinüberspielt, von welcher das Material als solches nichts weiß. Er gestaltet ein Leben, das unabhängig vom Material, also frei sich entfaltet und doch an sich, d. h. abgesehen von dieser freien Weise der Entfaltung im Material liegt. Er macht so das Leben des Materials im höheren Sinne lebendig.

Zweiundzwanzigstes Kapitel: Stufen der Kunstform.

Grundform und Schmuckform.

Nunmehr ist genügender Anlaß gegeben zu jener zweiten Scheidung von Arten technischer Kunstformen, die oben schon angedeutet wurde. Dieselbe knüpft zugleich an den Gegensatz der physischen und der ästhetischen Existenzfähigkeit des Kunstwerkes an und bestimmt diesen genauer. Andererseits ergibt sie sich aus der obigen Andeutung der Art, wie die Formen des technischen Kunstwerkes aus den Naturformen herauswachsen.

Ich wiederhole, der technische Künstler löst erst aus der Naturform die für die physische Existenzfähigkeit des Ganzen notwendigen Funktionen heraus und bringt sie für sich zur Anschauung. Indem aber diese in das Ganze des technischen

Kunstwerkes hineintreten und Gegenstand der ästhetischen Betrachtung werden, sind sie eo ipso nicht nur technische oder physische, sondern ästhetische Funktionen, d. h. sie sind Momente einer Lebendigkeit, Betätigungen lebendiger Kräfte. Und sofern sie dies sind, gewährleisten sie nicht mehr die physische, sondern die ästhetische Existenzfähigkeit oder den sicheren Bestand des Ganzen für die ästhetische Betrachtung. D.h. sie schaffen in ihrem lebendigen Zusammen- und Gegeneinanderwirken das Ganze eines im Gleichgwichte der Kräfte und Tätigkeiten sich selbst in sicherem Bestand erhaltenden lebendigen Organismus.

Diese Formen nun könnten wir wiederum als „Werkformen" bezeichnen, nur müßten wir sie ästhetische Werkformen nennen. Wir wollen sie aber, um sie von den Werkformen im Sinn der Formen, die und sofern sie für die physische Existenzfähigkeit des Ganzen bedeutsam sind, zu unterscheiden, lieber als Grundformen bezeichnen. Grundformen sind dann also solche Formen, in welchen Kräfte sich kundgeben, die für die ästhetische Betrachtung ein in sich existenzfähiges lebendiges Ganze ergeben, ein abgeschlossenes Ganze, das im Gleichgewicht dieser Kräfte sich selbst in sicherem Bestande erhält.

Dazu ist freilich sogleich zu bemerken, daß der Begriff dieser Grundformen nicht in jedem Sinne ein eindeutiger ist. D. h. es gibt unter diesen Grundformen wiederum Grundformen verschiedener Stufen. Die Form der vertikalen geradlinigen Stütze etwa ist eine Grundform der ersten Stufe. Wir sahen aber schon: die Funktion des Stützens schließt wiederum eine Mehrheit von Funktionen in sich, nämlich zunächst das feste Stehen, das Sichaufrichten und das Aufnehmen der Last. Indem diese Funktionen aus jener Funktion herausgenommen und für sich zur selbständigen Anschauung gebracht werden, gliedert sich jene Grundform und geht in ein System von Formen auseinander. Die einzelnen Formen dieses Systems nun, die Formen, die den Unterschied von Basis, Schaft und Kapitäl ins Dasein rufen, sind Grundformen zweiter Stufe. Jene erste zunächst ungegliedert gedachte Grundform bringt eine für den Bestand des Ganzen notwendige Funktion zur reinen Anschauung. Dagegen kann

dies von der Gliederung in die Grundformen zweiter Stufe nicht mehr gesagt werden. Immerhin sind dieselben noch Grundformen, sofern in ihnen eben Teilfunktionen, die in jener liegen, herausgesondert sind. In jedem Falle sind sie solche Formen, die zum ästhetischen Bestand des Ganzen gehören, zum System der das Ganze in sicherem Gleichgewicht erhaltene Kräfte einen Beitrag liefern oder dafür *konstituierende Faktoren* sind.

Grundformen sind aber, wie gesagt, damit *zugleich* solche Formen, in welchen unmittelbar Momente des im *Material* liegenden Lebens für sich herausgenommen sind. Das System der Grundformen ist danach der Ausdruck des Systems der aus dem Material herausgenommenen und zur Einheit eines in sich selbst existenzfähigen Lebenszusammenhanges verbundenen Kräfte und Tätigkeiten. Indem sie zu diesem Lebenszusammenhang sich verbinden, *konstituieren* sie denselben. Darum bezeichnete ich sie schon als konstituierende Faktoren des ästhetischen Ganzen.

Zu diesen Grundformen nun, die wir danach auch als *konstituierende* Formen bezeichnen können, treten nun aber solche Formen, die nicht mehr konstituierende, sondern idealisierende Formen sind. Dies sind zugleich diejenigen Formen, von denen ich vorhin sagte, daß sie etwas dem Wesen des Materials Fremdes und doch wiederum nicht Fremdes in das technische Kunstwerk hineinbringen, daß in ihnen das Leben des Materials, bzw. daß in ihnen die aus ihm herausgenommenen für die ästhetische Existenzfähigkeit des Kunstwerkes bedeutsamen Funktionen eine Idealisierung erfahren. Diese Formen nun wollen wir als *Schmuckformen* bezeichnen.

Von diesen Schmuckformen sage ich hier, sie „treten" zu jenen Grundformen „hinzu". Dies tun sie doch wiederum nicht im Sinn jenes Umhüllens. Sondern sie treten zu jenen hinzu als ihre weitere und freiere *Ausgestaltung*. Jene Formen *wandeln* sich vermöge solcher Ausgestaltung in diese um.

Schließlich können wir aber auch sagen, daß die *Naturform* des Materials in diesen Formen eine Ausgestaltung erfährt. Es geschieht dies durch jene Grundformen oder konstituierenden Formen *hindurch*. Die letzteren stehen also in

der Mitte und vermitteln zwischen den natürlichen Formen des Materials und diesen idealisierenden „Schmuckformen".

Daß aber jene Grundformen von den Naturformen zu diesen Schmuckformen in solcher Weise hinzuführen vermögen, liegt an dem bezeichneten Umstand, daß die Grundformen einerseits aus dem Material und seiner Naturform herausgenommen, oder daß in ihnen Momente des in der Naturform sich aussprechenden Lebens für sich zur Anschauung gebracht sind, daß aber eben damit zugleich diese Grundformen als allgemeine Raumformen oder als Ausdruck eines Raumlebens überhaupt sich darstellen. Jene Möglichkeit liegt in dieser doppelseitigen Natur dieser Grundformen, dieser Art derselben, einerseits dem Material anzugehören, andererseits daraus herausgelöst zu sein und damit vom Material abhängig zu erscheinen, begründet. Damit bezeichnen sie den Weg vom Material her zu einer weiter und immer weiter gehenden Befreiung von dessen besonderer Eigenart.

Auch von den Schmuckformen muß aber wiederum gesagt werden, daß bei ihnen mehrfache Stufen zu unterscheiden sind. Dieselben ergeben sich aus dieser „weiter und weiter" gehenden Idealisierung oder Befreiung von der Eigenart des Materials und der darin zugleich eingeschlossenen weiteren und weiteren Entfernung von der Bedeutung für die bloße ästhetische Existenzfähigkeit des Ganzen. Diese verschiedenen Stufen der Schmuckform bauen sich aufeinander auf. Die höhere Stufe derselben ergibt sich aus der niedrigeren und der Grundform näher stehenden durch weitere freie Ausgestaltung des Lebens, das in dieser sich ausspricht. Im Vergleich zur höheren Schmuckform aber erscheint die niedrigere wiederum als eine Art von Grundform.

Eine solche Schmuckform ist nun schon jene Form des von oben nach unten nachgebenden und seitlich aus sich herausquellenden und dabei elastisch widerstehenden Wulstes. Dies Nachgeben und Herausquellen gehört nicht als konstituierender Faktor zu dem sich selbst im sicheren Gleichgewicht erhaltenden Ganzen, sondern es steht vielmehr der Gedanke dieses Nachgebens und Herausquellens zum Eindruck des ruhig sicheren Bestandes, den wir nicht nur vom technischen, sondern eben-

sowohl vom ästhetischen Gesichtspunkt fordern, in dem schon bezeichneten Gegensatze. Ich wiederhole: was wir von der Säulenbasis fordern, ist ruhiges Verharren, nicht solche Beweglichkeit und Bewegung. Wir können ebenso mit Rücksicht auf die steinerne Karyatide sagen: was wir von der ganzen Säule fordern, ist nicht ein Stützen oder Tragen nach Menschenart, sondern es ist ein spezifisch steinernes Stützen und Tragen.

Auch in dem Wulst offenbaren sich freilich durchaus Kräfte, die dem Material nicht fremd sind. Und insofern erweist sich auch die Wulstform als eine Form, die aus der Natur des Materials entsteht und sein Leben zum Ausdruck bringt. Das belastete Material des Steinwulstes erfährt die Wirkung des Druckes von oben. Daraus ergibt sich eine Tendenz des Nachgebens in diesem Material. Diese Tendenz ist eine Tendenz der Annäherung der Teile aneinander in vertikaler Richtung. Dieser begegnet die gleichfalls in dem Material liegende Kraft des Widerstandes gegen solche Annäherung. Daraus entsteht eine Spannung, die ihrerseits eine Tendenz des seitlichen Ausweichens in sich schließt usw.

Aber daß nun jenes Nachgeben und dies Ausweichen in solcher Weise sich verwirklicht, wie es die Wulstform anzeigt, geht über die Natur des Materials hinaus oder ist ein ihr fremdes Moment.

Die Bildersprache des technischen Kunstwerkes.

Hierin nun liegt noch ein Problem. Es ist dies das Problem der inneren Beziehung von Grundform und Schmuckform, damit zugleich das Problem der inneren Beziehung von Naturform oder natürlicher Form des Materials einerseits und von Schmuckform andererseits. Wie kann, so lautet die Frage, die Grundform, die aus dem Material herausgenommen ist und insofern das Wesen des Materials zum Ausdruck bringt, eine Ausgestaltung des in ihr liegenden Lebens erfahren, die zum Material in solcher Weise in Gegensatz tritt?

Auf diese Frage nun gewinnen wir eine Antwort, indem wir die Schmuckformen der technischen Kunst vergleichen mit

den Schmuckformen der Rede, mit der rhetorischen und poetischen Bildersprache, insbedondere mit der Metapher. In der Tat herrscht zwischen beiden volle Übereinstimmung. Die Schmuckformen des technischen Kunstwerkes sind für diese genau das, was die Metapher für die Rede ist. Der Unterschied ist nur der zwischen sprachlichem Kunstwerk und Kunstwerk der räumlichen Form. Die Bildersprache der Rede ist eine sprachliche „Schmuckform". Umgekehrt sind die architektonischen Schmuckformen eine in die Raumkunst übertragene Bildersprache.

Die „Werkform" in der Rede ist das eigentlich bezeichnende, nackt und nüchtern aussagende Wort. Oder es ist die Rede, sofern sie einfach aussagt, mitteilt, kundgibt, kurz einfach sachlich ist. Das Bild dagegen ist nicht sachlich, es vermag so wenig Tatsachen festzustellen, zu begründen, zu beweisen, als in der Karyatide der Mensch, dessen Form in ihr die Säule angenommen hat, zu stützen oder zu tragen vermag.

Das Bild aber wird „übertragen" auf die Sache, oder der sachliche Ausdruck verwandelt sich in den bildlichen; sowie die Form des Menschen in der Karyatide übertragen wird auf die Säule, oder wie die Form einer Säule in die Form eines Menschen sich verwandelt, so daß der sachliche Ausdruck des Stützens oder Tragens durch den bildlichen Ausdruck desselben ersetzt wird.

Zunächst beim lautsprachlichen Ausdruck nun wäre dies Übertragen und diese Verwandlung nicht möglich, d. h. es könnte nicht ein Wort, das seinem eigentlichen Sinne nach einer der „Sache" fremden Sphäre angehört, zur Bezeichnung der „Sache" verwendet werden, wenn nicht zwischen den beiden Sphären, der des Bildes und der der Sache, eine Übereinstimmung bestände, so daß das, was der bildliche Ausdruck besagt, in der Sache bereits liegt. Diese Übereinstimmung aber ist letzten Endes jedesmal eine solche, die das in die Gegenstände eingefühlte Leben betrifft. So wird die Wiese nicht erst für mich zur lachenden dadurch, daß ich sie so nenne, sondern das Wort bezeichnet nur das Glücksgefühl, das mir aus der Wiese entgegenströmt mit dem Namen, der unmittelbar an menschliches Glücksgefühl erinnert und ihm zum natürlichen

Ausdruck dient. Ebenso könnten nicht Muskeln stählerne Muskeln heißen, wenn nicht der Stahl für mich eine gleiche Art der Lebendigkeit in sich trüge wie die festen Muskeln. Daß in jenem Falle das Unlebendige bezeichnet ist durch ein Prädikat, das der Sphäre des Lebendigen entnommen ist, im zweiten Falle dagegen umgekehrt, unterscheidet die beiden Fälle nicht grundsätzlich. In Wahrheit ist in beiden Fällen die gleichartige Lebendigkeit der Wiese und des Lachens bzw. der Muskeln und des Stahles die Voraussetzung der metaphorischen oder schmückenden Bezeichnung.

Zugleich ist aber andererseits für die Bildersprache ein Moment wesentlich, das eine merkwürdige und keineswegs selbstverständliche Tatsache in sich schließt. Im Lachen liegt Glücksgefühl, Fröhlichkeit. Aber das Lachen ist zugleich ein Öffnen des Mundes und es ist ein Hervorbringen von Klängen und Geräuschen. Das letztere Moment nun nehmen wir nicht in die Bezeichnung mit hinein, d. h. indem wir die Wiese als lachend bezeichnen, ist sie für unser Bewußtsein nicht zugleich eine solche, die den Mund öffnet und Klänge und Geräusche hervorbringt. Und Analoges gilt von den stählernen Muskeln. Stahl ist fest, aber Stahl ist auch etwas Metallisches und Glänzendes. Wiederum aber nehmen wir, wenn wir die Muskeln als stählern bezeichnen, aus dem Stahl einzig das Moment der Festigkeit gedanklich heraus und nicht zugleich dasjenige, was das Wort außerdem bezeichnet.

Darum ist nun aber doch dies andere, d. h. das Eigenartige dessen, was der bildliche Ausdruck eigentlich bezeichnet, kurz gesagt, es ist das Eigenartige des Bildes, das dem Wesen der zu bezeichnenden Sache fremd ist, nicht verloren. Es wird freilich in unserer Auffassung von dem Gemeinsamen, welches Bild und Sache haben, sozusagen verschlungen. Aber es gibt eben damit diesem Gemeinsamen einen eigenartigen Charakter, rückt es in eine neue, eigenartige und hellere Beleuchtung, steigert seine Eindrucksfähigkeit, so etwa wie beim Klang aus mehreren Teiltönen die Obertöne vom Grundtone verschlungen werden, aber diesem nun eine Färbung und damit zugleich eine eigentümlich

erhöhte Fülle und Eindrucksfähigkeit, ein gesteigertes und bereichertes Leben verleihen.

Dieser Sachverhalt nun liegt auch in unserem Falle vor. Um bei unserem letzten Beispiel zu bleiben: Das menschliche Wesen, dessen Form die Säule annimmt, steht nicht nur fest und sicher, sondern es steht vermöge eines Knochengerüstes und vermöge einer an bestimmten Stellen des Körpers lokalisierten Muskelspannung. Und es steht auf zwei Beinen. Alle diese Momente aber scheiden nun in der Karyatide für die Betrachtung aus. Die Karyatide trägt trotz ihrer menschlichen Form nicht in solcher Weise; wir denken, wenn wir sie sehen, nicht an Muskelspannung, an zwei Beine u. dgl. Wir scheiden auch nicht das Gewand, das beim Menschen nicht trägt, vom Körper. Andererseits ist aber doch wiederum dies, daß diese Form Form eines Menschen ist und nicht eines leblosen Etwas, es ist also das spezifisch Menschliche der Form nicht bedeutungslos, sondern es rückt dasjenige, was den eigentlichen Sinn der Karyatide d. h. der Säule ausmacht, in eine eigenartige Beleuchtung, rückt es uns menschlich näher, gibt ihm eine, uns menschlich vertrautere, hellere und vollere Klangfarbe.

Die hier bezeichnete Tatsache schließt nun aber zugleich eine entsprechende Forderung in sich. Soll kein Widerspruch entstehen zwischen dem eigentlich Gemeinten und dem Bilde, so muß dasjenige an dem Bilde, was dem Sinne des Gemeinten fremd ist, auch durch das letztere in der angegebenen Weise „verschlungen" werden können, d. h. es muß sich ihm und zwar in ganz eigenartiger Weise, unterordnen; es darf, um mich eines sonst von mir gebrauchten Ausdruckes zu bedienen, nur implizite mit dem geistigen Auge erfaßt oder nur „mit apperzipiert" werden. Und dies heißt in jedem Falle, daß auf dies Fremde nicht ausdrücklich hingewiesen, daß vollends das Bild nicht in einer dem Sinne der „Sache" fremden Richtung weiter geführt, kurz daß dasjenige, was bestimmt ist, nur implizite erfaßt oder mit apperzipiert zu werden, nicht „expliziert" werde.

„Flamme der Begeisterung" etwa ist ein zulässiges Bild. Wir nehmen dabei aus der Flamme das Unruhige, das Wach-

sende, Sichverbreitende, das Wärmende oder „Zündende“ heraus und denken nicht daran, daß Flammen auch, wenn sie etwa in einer Versammlung ausbrechen, die Kleider und Möbel und schließlich das Dach des Hauses in Brand stecken können. Aber so ist es doch nur so lange, als wir nicht daran erinnert werden.

Dies nun ist uns allen selbstverständlich. Nur in komischer Absicht reden wir davon, daß die Flamme der Begeisterung in einer patriotischen Versammlung einen solchen Schaden anzustiften drohe.

Dagegen scheint in der Baukunst jene Regel nicht jederzeit selbstverständlich. Und daraus ergeben sich mitunter groteske theoretische und praktische Konsequenzen. Ein Kunstgelehrter etwa interpretiert die Kapitäle der als Karyatiden gebildeten Säulen oder Pfeiler des Erechtheions als Kissen, welche die „edlen athenischen Jungfrauen“, die nach seiner Meinung das Gebälk der Korenhalle tragen, auf dem Kopfe haben. Ob aus eigener begreiflicher Vorsicht oder vermöge zarter Rücksicht des Baumeisters, wird uns nicht gesagt.

Dazu füge ich zwei praktische Beispiele. Das eine können uns schon jene vielgerühmten, weil „klassischen“, Karyatiden des Erechtheions bieten Auch diese „fallen“ schon vermöge der Stellung ihrer Beine und der Haltung des einen Armes ziemlich gründlich „aus ihrer Rolle“.

Dazu füge ich aber ein anderes, moderneres Beispiel: An einem Siegesdenkmal etwa tragen Karyatiden ein Gebälk. Dabei repräsentieren diese, wie oben gesagt, zunächst das feste und ruhige Stehen und weiterhin das Stützen und endlich die Aufnahme einer Last. Ihr ganzes Wesen, sofern sie eben Karyatiden sind, besteht in diesen architektonischen Leistungen, nur daß dieselben unter dem Bilde gleichartiger menschlicher Leistungen uns entgegentreten. Nun aber sehe ich diese Menschen den Arm und die Hand ausstrecken und in der ausgestreckten Hand Friedenszweige halten. Jetzt ist, was wir sehen, verwandelt. Es ist nicht mehr eine Säule, die menschliche Gestalt an sich trägt, sondern es ist eine Säule, die die merkwürdige Fähigkeit besitzt, Friedenszweige zu halten. Oder,

da es solche Säulen nicht gibt: wir sehen vor uns die Statue eines Menschen, die nicht, wie es oben für möglich erklärt wurde, als Kleiderständer verwendet ist, wohl aber, was ebenso geistreich ist, eine Statue, die als Stütze für ein Gebälk verwendet wird.

Hierbei hat sich offenbar der Künstler durch eine außerästhetische Symbolisierungswut verleiten lassen. Man soll sich bei den Karyatiden, diesen architektonischen Gebilden, auch noch außer dem, was sie architektonisch sind, etwas denken. Es genügte dem Künstler nicht, daß der Beschauer durch Befragen leicht erfahren oder aus der Inschrift des Bauwerkes ersehen kann, daß es sich hier um ein Friedensdenkmal handle. Es trieb ihn, dies auch noch durch eine Mißhandlung jener architektonischen Gebilde anzudeuten. Er übersah bei seiner Belehrungsabsicht, daß Karyatiden ebensowenig Friedenszweige tragen können, als sie sich Kußhände zuwerfen oder Fußtritte versetzen oder als sie Friedenspfeifen rauchen können; daß sie dies alles so wenig können, als die flammende Begeisterung ein Dach anzuzünden vermag; kurz er übersah, daß er mit seinem geistreichen Einfall die ganze Siegessäule in eine Lächerlichkeit verwandelte.

Dreiundzwanzigstes Kapitel: Material und Form im technischen Kunstwerke.

Material und Form überhaupt.

Die im obigen angestellten Betrachtungen über die Schmuckform der technischen Künste führen wir nun hier nicht weiter fort, sondern wenden uns jetzt speziell zum Material und seiner Beziehung zur Form. Durch diese hindurch gelangen wir dann zu den Formen überhaupt und auch zu jenen Schmuckformen wiederum zurück.

Jedes künstlerische Material — dieser Satz gilt insbesondere auch mit Rücksicht auf die technischen Künste — hat seinen eigenen Charakter; oder wiederum mit Klinger zu reden, es hat

seinen eigenen Geist und seine eigene Poesie. Stein etwa ist ausgezeichnet durch seine allseitig gleiche Festigkeit und seine Schwere. Das steinerne Gebilde vermag seinem Wesen nach zum festen Widerlager zu dienen für anderes, das auf ihm steht oder lastet. Und das steinerne Gebilde, das auf einer Unterlage ruht, vermag sich an seinem Orte zu behaupten durch seine bloße Schwere. Dagegen gilt dies von anderen Materialien nicht ebenso. Holz hat nicht dieselbe allseitig gleiche Festigkeit; es hat aber dafür eine Hauptrichtung, in der es in besonderem Grade tätig zu sein fähig ist, nämlich die Richtung seines Wachstums oder die Faserrichtung. Es besitzt zugleich vermöge des Zusammenhanges in der Faserrichtung eine besondere Widerstandsfähigkeit gegen Biegung. Die innere Konstitution des Holzes erlaubt außerdem die mannigfachsten Verbindungsweisen, die Verzapfung, die Nutung, die Verklammerung und Nagelung. Es tritt dazu die Möglichkeit des Aneinander- und Aufeinanderleimens usw., lauter Dinge, die der Natur des Steines widersprechen.

Um nun die ästhetische Bedeutung solcher Unterschiede, die in diesen Beispielen nur angedeutet sein sollen, zu verstehen, müssen wir uns zurückerinnern an bereits oben Gesagtes. Die abstrakte Form, in welche das technische Gebilde gebracht wird, ist zunächst die Heraussonderung der für das Ganze des Kunstwerkes bedeutsamen Funktionen aus dem Ineinander der Funktionen oder Funktionsmöglichkeiten, welche die materielle Masse in sich schließt, die Heraushebung und Aktualisierung von Kräften, die in der Masse ungeschieden liegen, nämlich jedesmal derjenigen, die innerhalb des Kunstwerkes zu einem einheitlichen, und in sich verständlichen Spiel der Kräfte sich zusammenordnen und zusammenwirken können.

Die Veranschaulichung nun dieser Funktionen in den abstrakten Formen macht sie selbst abstrakt, d. h. gibt ihnen ein allgemeineres Dasein, unabhängig von dieser bestimmt gearteten Masse. Dabei ist doch wohl zu beachten, was dies heißt und was es nicht heißt. Die Funktionen sind vom Material unabhängig. Dies besagt doch nicht, daß die Kräfte, aus welchen sie hervorgehen, von demselben unabhängig seien. Sondern die

Unabhängigkeit der Funktionen besagt, wie wir sahen, die Weise, wie jene im Material gegebenen Künste funktionieren, die Form ihrer Aktualisierung ist unabhängig von der Form, in welcher sie in einem solchen Material tatsächlich funktionieren. Das Aufwärtsstreben etwa in der steinernen Masse einer Säule gewinnt die Form, welche dies Aufwärtsstreben nicht in der Sphäre des Steines, sondern in der Sphäre der pflanzlichen oder menschlichen Leben besitzt. Aber dies hebt doch nicht auf, daß diese Funktionen oder Tätigkeiten hervorgehen aus den Kräften, die im Material als solchem eingeschlossen liegen. Dann sind sie aber naturgemäß auch durch die Natur der im Material liegenden Kräfte bedingt oder bestimmt.

Diese doppelseitige Beziehung des Materials zur Form liegt letzten Endes begründet in der ästhetischen Natur des Materials, d. h. seiner Lebendigkeit. Dies Leben ist, obgleich dem bestimmten Material eigen, doch zugleich nichts als das eine überall sich selbst gleiche allgemeine Naturleben. Die Kräfte, die in einem Material sich finden und in seinen Formen zur Verwirklichung gelangen, sind, obgleich Kräfte dieses Materials, doch zugleich die allgemeinen mechanischen Kräfte oder die allgemeinen Raumkräfte. Und als solche können sie wirksam werden in jeder Form, in der solche Kräfte irgendwo im Raum wirken. Sie können insbesondere wirken in einer Form, die erfahrungsgemäß einer anderen Sphäre als der Sphäre dieses Materials angehört. Dies ergibt sich, wie gesagt, letzten Endes daraus, daß alle Kräfte in der Natur letzten Endes gleicher Art sind. Dies aber sind sie, weil sie alle Leben sind von meinem Leben, Kräfte von meiner Kraft.

Zugleich gilt aber doch auch das Umgekehrte. Daß die Kräfte des Materials diese allgemeinen mechanischen Kräfte sind, hebt nicht auf, daß sie Kräfte dieses Materials sind. Und sie können nicht in diesem Material zur Wirkung kommen, wenn sie nicht in ihm sich finden. D. h. nur diejenigen allgemeinen mechanischen Kräfte, die in dem bestimmten Material vorkommen, können in ihm als solche allgemeine Kräfte wirken, also auch in dieser oder jener vom Material unabhängigen Form ihre Wirksamkeit entfalten. Daß aber in diesem Material diese,

in jenem jene Kräfte sich finden, dies ist es, was den Charakter des Materials ausmacht.

Daraus nun ergibt sich, in welchem Sinne die Funktionen eines Materials einerseits vom Material durchaus abhängig, andererseits von ihm durchaus unabhängig sind. Die Natur des Materials bestimmt durchaus, welche Funktionen in das technische Kunstwerk überhaupt eingehen können; der Zweck und Sinn des Ganzen dagegen bestimmt die jedesmalige Inanspruchnahme dieser Möglichkeiten. Das Material gibt zunächst die möglichen Grundgedanken oder das logische Gerüst des Ganzen. Der Sinn und Zweck des Ganzen dagegen bestimmt die Auswahl und den Grad der Betonung dieses oder jenes Grundgedankens.

Unabhängig vom Material ist aber auch die spezifisch künstlerische Formensprache oder Art der Veranschaulichung der Funktionen durch die Form, die charakterisierende oder „idealisierende" Ausgestaltung der Form, die Differenzierung der Funktionen durch die Form, insbesondere die bildliche Einkleidung oder die „Bildersprache". Aber alle Formgebung ist doch wiederum vom Material insofern abhängig, als nur eben die durch das Material gegebenen Grundgedanken in die Formensprache eingehen können. Anders gesagt: Die ganze Formensprache einschließlich der Formen eines mehr oder weniger „bildlichen" Ausdrucks gehorcht ihrem vom Material unabhängigen eigenen Gesetz. Insofern ist dieselbe eine allgemeine und allgemein gültige. Sofern doch die im Material gegebenen Grundgedanken oder Möglichkeiten des Funktionierens bestimmen, was in dieser Sprache ausgedrückt und insbesondere auch verbildlicht werden könne, ist doch wiederum diese allgemeine Formensprache und ist insbesondere auch die Bildersprache durch das Material individuell charakterisiert. Sie ist also allgemein und zugleich individuell: Sie ist jenes in ihrem allgemeinen Wesen und ihrer allgemeinen Gesetzmäßigkeit, sozusagen in ihrer Grammatik und hinsichtlich des Sprachschatzes; sie ist dies hinsichtlich ihres speziellen Charakters, hinsichtlich der Wahl der Worte und der Nuancen der Wendung, zugleich hinsichtlich des Rhythmus und des „Tonfalles der Rede", vor allem hinsichtlich des Charakters

der Stimme, ihrer „gemütlichen“ Färbung“. Kurz es verhält sich mit der Formensprache des technischen Kunstwerkes wie mit jeder Sprache. Jede Sprache ist ja eine allgemeine Sprache und gehorcht allgemeinen Gesetzen; und andererseits ist sie doch in jedem Falle durch den Charakter des Sprechenden individuell gefärbt. Nun genau so verhält es sich auch naturgemäß mit der Formensprache des technischen Kunstwerkes. Der „Sprechende“ aber ist im technischen Kunstwerk letzten Endes jederzeit das Material.

Daraus aber folgt nun insbesondere: Unterschiede, wie die vorhin beim Stein und Holz angedeuteten, können nicht umhin, in dem besonderen Charakter der Funktionen bzw. der sie ausdrückenden Formen irgendwie mit zur Geltung zu kommen. Und es ist vom Künstler gefordert, daß er sie zur Geltung kommen lasse, daß er sie anerkenne. Das Material hat nun einmal den bestimmten Charakter, und dies Material funktioniert. Dann funktioniert es natürlicherweise diesem Charakter gemäß. Es ist nichts anderes als ein Widerspruch in sich selbst, daß das Material in seinen Formen einen Charakter kundgebe, den dasselbe nicht hat.

Doch ist hier noch ein Mehrfaches ausdrücklich hinzuzufügen. Zunächst ist noch einmal zu betonen: Nicht darauf kommt es an, welchen Charakter das Material habe für den Verstand, etwa gar für die naturwissenschaftliche Betrachtung, sondern welcher Charakter ihm eigne für unseren unmittelbaren Eindruck, oder welcher Charakter zu dem Gesamtbilde gehöre, das wir von einem Material haben und aus seiner Betrachtung unmittelbar gewinnen.

Dieser Sachverhalt hat sein unmittelbares Analogon etwa in der dramatischen Darstellung des Menschen. Zunächst gilt hier dies: Alle Personen des Dramas sind Menschen und verhalten sich menschlich, d. h. sie verhalten sich nach allgemeinen Gesetzen menschlichen Verhaltens, Tuns und Redens. Aber die Personen sind zugleich Männer oder Frauen oder Kinder, und sie haben außerdem ihren bestimmten Stand, Beruf und individuellen Charakter. Und so gewiß nun sie allgemein menschlich reden und handeln, so gewiß tun sie dies doch notwendig als Männer, Frauen

und Kinder und als Menschen dieses bestimmten Standes, Berufes, Charakters. Sie können nicht anders reden und handeln, als es dieser Charakter mit sich bringt oder erlaubt. Der Künstler widerspräche sich selbst, wenn er dies vergäße. Ein solcher Widerspruch wäre gleichbedeutend mit Aufhebung der ästhetischen „Wirklichkeit“ oder „Objektivität“ oder des ästhetischen Glaubens. Diese Objektivität, so sahen wir, ist das unbestrittene Dasein eines Gegenstandes für unsere Betrachtung, und der ästhetische Glaube ist das zweifelsfreie Hinnehmen desselben. Jenes unbestrittene Dasein nun wird aufgehoben, wenn der Persönlichkeit des Dramas zugemutet wird, anders zu handeln und zu reden, als es ihr Charakter fordert. Solche Zumutungen verneinen wir innerlich. Wir „glauben“ nicht an die Reden und Handlungen, d. h. wir können sie nicht mehr zweifelsfrei hinnehmen. Solche Hinnahme aber ist Grundbedingung des ästhetischen Genusses.

Genau in gleicher Weise nun fordert der Charakter des Materials im technischen Kunstwerk eine ihm gemäße Weise des Funktionierens und der Form. Wir können diese Forderung bezeichnen als eine Forderung der ästhetischen Wahrhaftigkeit des technischen Kunstwerkes. Diese Forderung ist ein Spezialfall der allgemeinen Forderung der ästhetischen Wahrheit, von welcher in früherem Zusammenhang die Rede war. Diese aber ist nichts anderes als die Forderung, daß der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung volle ästhetische Wirklichkeit oder Objektivität habe, oder daß wir an ihn ästhetisch unbedingt zu „glauben“ vermögen. Solche Wahrhaftigkeit macht eine Seite des Stils in den technischen Künsten aus, nämlich diejenige Seite desselben, die wir speziell als Materialstil zu bezeichnen pflegen. Stil überhaupt ist Wahrhaftigkeit. Und Materialstil ist die Wahrhaftigkeit, die in der Anerkennung der Forderung besteht, welche der für den unmittelbaren Eindruck vorhandene Materialcharakter an die Formgebung stellt.

Unser obiger Vergleich zwischen dem dramatischen und dem technischen Künstler führt uns aber noch weiter. Gesetzt, der dramatische Dichter habe seine Gestalt der Geschichte entnommen, sowie der technische Künstler den Stein oder das

Holz der Natur entnimmt, so ist nun seine Aufgabe nicht die, die Gestalt ihrem historischen Charakter gemäß sich verhalten zu lassen, sondern nur der Charakter hat für ihn bindende Kraft, den er selbst der Gestalt im Kunstwerk gegeben hat. So nun gibt es auch im technischen Kunstwerk keinen Materialcharakter außer demjenigen, den das Material im Kunstwerk selbst offenbart, oder den es hat für den Eindruck, den ich im Kunstwerk von ihm gewinne.

Es kommt aber dem Künstler nicht nur darauf an, den Charakter, den sein Material nun einmal für den unmittelbaren Eindruck hat, nicht zu verleugnen, sondern er wird auch darauf bedacht sein, daß sein Material Charakter habe und irgendwie als Material von diesem bestimmten Charakter sich kundgebe. Je charaktervoller das Material, desto Charaktervolleres kann er ins Dasein rufen. Dies heißt aber zweierlei: Einmal, der Künstler wird dem charaktervollen Material den Vorzug geben vor dem minder charaktervollen. Und zweitens: er wird aus dem Material einen Charakter für den Beschauer hervorzulocken wissen.

Dabei liegt es im Interesse des Kunstwerkes, also des Künstlers, daß vor allem bedeutsame Züge im Wesen des Materials, irgendwelche innere Tüchtigkeiten und Vortrefflichkeiten desselben, im Kunstwerke zum Ausdruck kommen. Andererseits wird der Künstler aber auch nach Sempers trefflichem Ausdruck „aus der Not eine Tugend machen“, d. h. auch dann, wenn eine Eigenschaft des Materials von irgendwelchen Gesichtspunkten aus als ein Mangel desselben erscheinen kann, ihm eine gute Seite abzugewinnen verstehen.

Nimmermehr aber wird er dem Material Leistungen abzwingen oder durch die Formgebung abzuzwingen scheinen, die seinem „sichtbaren“ inneren Wesen widersprechen, die darum für uns nicht unbedingt glaubhaft sind und insofern für die ästhetische Betrachtung gar nicht existieren; er wird nicht in solcher Weise durch die von ihm aufgewandten Bemühungen den Zweck seiner Bemühungen illusorisch machen.

Sein Ziel ist bei allem dem die möglichst reiche und in sich einstimmige Lebendigkeit des Ganzen. Jeder positive Zug aber im Wesen eines Materials ist ein Moment der Lebendig-

keit und kann ein wertvoller Zuwachs sein zur charakteristischen Lebendigkeit im Ganzen des Kunstwerkes.

Dies Letztere sagt nun aber schon das Weitere, daß der Künstler auch nicht Züge im Charakter eines Materials sich kundgeben lassen wird einfach darum, weil es überhaupt lebensvolle Züge des Materials sind, positive Funktionsmöglichkeiten desselben, also an sich wertvoll und erfreulich. Sondern die Frage lautet allemal, ob ein solcher Zug im Kunstwerke und an einer bestimmten Stelle desselben positive Bedeutung habe, d. h. zur Charakterisierung der Lebendigkeit, auf die es an einer solchen Stelle ankommt, in sinnvoller Weise diene.

Und der Künstler wird jedesmal diejenigen Seiten an den möglichen Funktionsweisen des Materials betonen und in den Formen speziell offenbaren, die für den Zusammenhang der im Kunstwerk überhaupt oder an einer bestimmten Stelle desselben zu vollbringenden Leistung entscheidende Bedeutung haben.

Oben wurde zunächst betont, nur auf den für den unmittelbaren Eindruck bestehenden Charakter des Materials komme es an. Dieser „Eindruck“ nun kann auf zweierlei Weise entstehen. Einmal: Das Material stellt sich uns auch schon, abgesehen von dem, was es im technischen Kunstwerk leistet, als ein Material von bestimmter Art dar. Wir sehen das Material unmittelbar, es tritt an der Oberfläche unmittelbar als dasjenige, das es ist, zutage, und wir sehen ihm an, was für ein Material es ist. Dann muß damit die Art, wie das Material sichtbar funktioniert, übereinstimmen. Oder aber wir gewinnen den Eindruck eines bestimmten Materials erst aus seiner Verwendungsweise und der entsprechenden Formgebung einschließlich der Art der Verbindung der Teile, kurz aus den sichtbaren Funktionen. Dann ist die Aufgabe, diesen einmal festgestellten Materialcharakter unverfälscht festzuhalten.

Dabei schon ist doch immer festzuhalten: Gesetzt auch, das Material tritt schon, abgesehen von den Leistungen, die es vollbringt, sicher und eindrucksvoll zutage, so hat doch der Künstler Freiheit, in seiner Formgebung diese oder jene Seite im Wesen des Materials herauszukehren und ausdrücklich anzuerkennen

und andere Seiten nicht etwa zu leugnen, wohl aber zu verschweigen, d. h. in dem Zusammenhange dieses bestimmten Kunstwerkes oder an dieser Stelle des Kunstwerkes unverwertet zu lassen. Nicht willkürlich, sondern weil in das Ganze des Kunstwerkes überhaupt oder in eine bestimmte Stelle nun einmal eine solche, und nicht eine beliebige andere Leistungsfähigkeit des Materials natürlicherweise sich einfügt.

Der Künstler wird aber, wie gesagt, nicht nur den einmal vorhandenen Materialcharakter geflissentlich anerkennen, sondern er wird auch, damit seine Formgebung charaktervoll sei, geflissentlich darauf bedacht sein, daß sein Material einen Charakter habe. Er wird in jedem Falle den vorhandenen Charakter, nämlich das Positive an ihm, betonen bzw. aus dem Material einen Charakter für den Eindruck des Beschauers hervorlocken.

Er wird dies schon tun durch die Behandlung seiner Oberfläche.

Dies gilt vom technischen Künstler wie vom Bildkünstler. Es ist aber hier der Ort, wiederum darauf aufmerksam zu machen, wie dann, wenn diese beiden dasselbe tun, es doch nicht dasselbe ist, d. h. darauf hinzuweisen, daß solches geflissentliche Zeigen eines bestimmten Materialcharakters in beiden Künsten auch wiederum einen verschiedenen, ja in gewisser Weise entgegengesetzten Sinn hat. So hat es etwa in beiden Künsten Wert, daß das geschnitzte Holz das Schnitzmesser erkennen lasse. Aber bei der Holzstatuette hat dies Zeigen des Schnitzemessers die Bedeutung eines Mittels der ästhetischen Negation. Indem das Material, das die Spuren des Schnitzemessers zeigt, darin seinen eigenen „Willen" kundgibt, vollbringt es an der Wiedergabe des darzustellenden Gegenstandes, etwa des darzustellenden Menschen, — der ja nicht geschnitzt ist —, einen Abzug; es negiert die volle Wiedergabe im Einzelnen und weist damit auf das Ganze und macht dies eindrucksvoller. Dagegen trägt diese Anerkennung des eigenen Willens des Materials im technischen Kunstwerk unmittelbar bei zur Charakteristik des eigenartigen Lebens, das im Kunstwerk zum Ausdruck kommt; es ist für den Inhalt des Kunstwerkes nicht ein Abzug und erst mittelbar, durch Hebung

des Ganzen für unseren Eindruck, ein Gewinn, sondern es ist dafür unmittelbar ein Zuwachs. Es „negiert“ in keiner Weise, sondern es hat unmittelbar positive Bedeutung. Dieser Gegensatz ergibt sich unmittelbar aus dem Grundgegensatz der beiden Künste, der darin besteht, daß in der Bildkunst ein dem Material fremdes Leben in dasselbe gebannt, in der technischen Kunst dagegen das eigene Leben desselben ausgestaltet und zum Funktionieren gebracht wird.

Darum ist doch beiden Künsten dies gemein, daß sie das Material nicht töten, sondern anerkennen, oder daß sie es nicht zwingen oder vergewaltigen.

Dies letztere kann die Maschine. Sie kann schließlich aus allem alles machen. Hier aber zeigt sich der Vorzug der Arbeit mit der Hand und durch das von der Hand geführte Werkzeug. Dieser besteht eben darin, daß die Hand jederzeit dem Material in gewissen Grenzen seine Freiheit und seinen eigenen Willen lassen muß.. Die Maschine tyrannisiert und zerstört das eigentliche Leben des Materials. Die Hand baut aus diesem Leben auf, oder sie kann es tun; und sie wird immer um so Künstlerischeres zuwege bringen, je mehr sie ihrerseits auf das volle Gegenteil jenes Tyrannisierens bedacht ist.

Ein Beispiel: Das Material des Steines.

Kehren wir jetzt zur Illustration des Vorstehenden noch einmal speziell zurück zu dem Material, von dem wir oben ausgingen, zum Stein also. Der Stein ist nicht eine Masse, die durch Gießen oder Kneten oder dgl. in eine beliebige Form gebracht werden kann. Auch dies kann zunächst als ein Mangel erscheinen. Aber dieser Mangel schließt zugleich eine Tugend in sich. Der Künstler findet die Steinblöcke und muß sie zusammenfügen. Und in dieser Zusammenfügung kommt nun eben die eigentümliche Tugend des Steines zur Geltung, die schon oben bezeichnet wurde. Der Stein bietet, wenn er eine geeignete Form gewonnen hat, vermöge seiner allseitigen Festigkeit eine sichere Unterlage für das, was auf ihm steht oder lastet. Und der stehende oder lastende Stein vermag sich auf solcher Unter-

lage vermöge seiner Schwere relativ unverrückbar in seiner Lage zu erhalten.

Jene allseitig gleiche Festigkeit nun kommt zunächst in der Form des Quaders zu ihrem unmittelbaren Ausdruck. Dies hindert aber doch nicht, daß der Quader sich in die Form des Wulstes verwandelt. Dabei quillt, so wurde schon bemerkt, nicht der Stein seitlich heraus, sondern was herausquillt, ist die Form oder das lebendige, räumliche Gebilde. Aber hier ist zunächst deutlich, wie in dieser Form bei aller Unabhängigkeit vom Material doch wiederum der Charakter des Materials zu seinem Rechte kommen kann. Im Material des Steines liegen zunächst, wie in jedem festen Material überhaupt, alle die Kräfte, die bei dieser Wulstform vorausgesetzt sind, das Ausdehnungsstreben und das Streben des Zusammenhaltes in allen drei Richtungen. Und es liegt darin die allgemeine Wirkungsweise dieser Kräfte und die allgemeine Wechselbeziehung derselben, die in der Wulstform zum Ausdruck kommt. Im Druck von oben oder in der Schwere liegt, wie oben schon betont, die Tendenz der vertikalen Annäherung der Teile aneinander. Und in dieser wiederum liegt die Tendenz zum horizontalen Auseinandergehen, und durch dies wird die Kraft des horizontalen Zusammenhaltes in Anspruch genommen usw. Dieses ganze Spiel der Kräfte aber wird uns nun zur lebendigen Anschauung gebracht, indem dasselbe in einer Form zum Ausdruck kommt, die nicht neue Kräfte voraussetzt, wohl aber das Wechselspiel der Kräfte unmittelbar sichtbar macht. Dies geschieht, indem dasselbe in eine sichtbare, zugleich stetige Folge von Momenten aufgelöst, in lebendige Bewegung, in ein sichtbares Sichtentfalten der Kräfte mit Ansatz, Fortgang und Ende, in ein Nacheinander des Erleidens und Tuns, des Wirkens, Nachgebens und Widerstehens und ein sichtbares Auseinanderhervorgehen von allem dem, kurz in eine Geschichte auseinandergelegt wird, doch zugleich in eine Geschichte, die in jedem Momente geschieht, in jedem Moment beginnt und verläuft und sich vollendet, die also auch wiederum keine Geschichte ist, oder, die wohl eine Geschichte ist, aber ohne das Moment des Sukzessiven.

Damit ist nun nicht etwa die Wahrhaftigkeit, welche das

Material fordert, aufgehoben, sondern es ist nur eine höhere Wahrhaftigkeit an die Stelle gesetzt. Diese besteht eben in jener Auflösung und der dadurch bewirkten unmittelbaren Veranschaulichung des Wechselspiels von Kräften, die in dem Steine nur an sich und unanschaulich, weil eben nicht aufgelöst, enthalten liegen. Nichts als diese Veranschaulichung, diese künstlerische, d. h. eben unmittelbar anschauliche Offenbarung des Spieles der Kräfte aber macht den Sinn jener Wulstform aus. Darum kann dieselbe, obgleich eine allgemeine Kunstform, doch eine Kunstform des Steines sein. Sie ist dies, sofern eben die im Steine unter den gegebenen Voraussetzungen wirkenden Kräfte in dieser Form ihre natürliche, unmittelbare Veranschaulichung finden.

Zugleich aber sahen wir schon in früherem Zusammenhang, daß eine bestimmte Wulstform, nämlich die Korbbogenform desselben, dem spezifischen Wesen des Steinbaues entspricht, d. h. da am Platze ist, wo die besondere Fähigkeit des Steines, absolut festes Unterlager zu sein, in Frage steht. In dieser Form ist eine besondere Fähigkeit des Widerstandes gegen die horizontale Ausdehnung, d. h. die wechselseitige Entfernung der Teile in horizontaler Richtung, anschaulich gemacht. Dies nun scheint wiederum in gewisser Weise der Natur des Steines zu widersprechen. Der Stein hat ja nach allen Richtungen die gleiche Fähigkeit des Widerstandes gegen die Ausdehnung oder Entfernung der Teile voneinander. Dennoch wird hier nicht etwa eine Eigenschaft des Steines fingiert oder vorgespiegelt, die derselbe nicht besäße. Sondern was der Künstler tut, besteht einzig darin, daß er mit Rücksicht auf die besonderen Umstände, d. h. auf die besondere Leistung, die dem Stein da zugemutet ist, wo er als solche absolut sichere Unterlage dienen soll, speziell den im Stein liegenden horizontalen Ausdehnungswiderstand betont, d. h. ihn speziell, und nicht ebenso den an sich freilich gleich großen vertikalen Ausdehnungswiderstand in sichtbare Aktion treten läßt. Damit leugnet er doch nicht den gleich großen vertikalen Ausdehnungswiderstand. Er bringt ihn nur nicht in gleicher Weise zum Ausdruck. So aber muß er verfahren, weil es sich unter den gegebenen „Umständen“

um jenen vertikalen Ausdehnungswiderstand als solchen gar nicht handelt. Wir sehen in der fraglichen Form den vertikalen Druck seine nächste natürliche Wirkung, die in einer Minderung der vertikalen Ausdehnung besteht, üben; und wir sehen dann diese Minderung der vertikalen Ausdehnung in horizontale Ausdehnung übergehen. Und damit nun ist speziell der horizontale Widerstand in Anspruch genommen. Und jetzt zeigt uns die besondere Form des Wulstes, d. h. die Korbbogenform desselben, daß dieser Widerstand ein genügender ist, nämlich in dem Sinne, daß er uns sichere Bürgschaft gibt für das völlig ruhige Gleichgewicht zwischen der Wirkung des Druckes und der Gegenwirkung des Gebildes. Nicht um Leugnung dessen, was im Steine liegt, handelt es sich also, sondern um Anerkennung; aber es handelt sich um ausdrückliche Anerkennung dessen und nur dessen, was und so weit es für den Stein unter den gegebenen Umständen in Frage kommt. Es wird von dem Künstler sichtbar diejenige Kraft des Steines in Anspruch genommen, die unter den gegebenen Umständen tatsächlich in Anspruch genommen wird, oder die unter diesen Umständen eigentlich und letzten Endes in Anspruch genommen erscheint.

Gleichartiges muß nun aber auch schon gesagt werden von dem einfachen rechtwinkeligen Quader. In ihm kommt, so sagte ich, in gewisser Weise die Natur des Steines am einfachsten und zugleich am vollständigsten zum Ausdruck. Die drei Grundrichtungen der Tätigkeit des Steines sind darin geschieden. Und ist der Stein, wie wir zunächst annehmen, rein kubisch, so kommt in ihm zugleich die allseitig gleiche Leistungsfähigkeit in einer entsprechenden Form zur unmittelbaren Anschauung.

Aber bei dieser Form bleibt es nun schon dann nicht, wenn Quadern nur einfach aufeinander geschichtet und zum Ganzen der Mauer miteinander verflochten sind. Die horizontale Ausdehnung des Quaders überwiegt jetzt die vertikale oder Höhenausdehnung. Eben darin aber kommt wiederum die Natur des Steines zu ihrem Rechte, nicht des Steines in abstracto, um den es sich ja hier gar nicht handelt, wohl aber des Steines,

der, oder so wie er uns hier entgegentritt, d. h. des Steines, der die Fähigkeit besitzt, vermöge seiner bloßen Breitenausdehnung an seiner Stelle sicher zu lagern.

Wie dem Stein die Form des Quaders, so entspricht der Natur des Holzes unmittelbar die Form des Stabes und des Balkens. Dies hindert aber nicht, daß auch der Stein die Form des Balkens annimmt.

Der Stein vermag nicht nur, wenn er in allen Punkten unterstützt ist, zu tragen, d. h. in seiner Breitenausdehnung zu verharren, sondern er vermag auch, wenn er nur in gewissen Punkten oder Teilen unterstützt ist, vermöge des festen Zusammenhaltes seiner Teile in horizontaler Richtung und vermöge seiner Schwere über einem im übrigen leeren Raume schwebend sich zu strecken oder in einen leeren Raum schwebend sich hinauszuerstrecken. Er vermag andererseits vermöge seiner vertikalen Festigkeit zu stützen. Dies letztere liegt wiederum implizite schon im Quaderbau. Der Quader, über welchen Quadern geschichtet sind, wirkt auch in vertikaler Richtung. Das Sichausbreiten, sofern es ein innerlich festes ist, schließt auch den Widerstand nach oben implizite in sich. Da aber der Quader eben doch lagert, und dies Lagern bei ihm die Voraussetzung des Tragens der auflagernden Steine ist, so erscheint diese vertikale Funktion der horizontalen Funktion des sicheren Sichausbreitens untergeordnet oder bleibt in dieser stecken. Sobald aber primär die vertikal ausdehnende Tätigkeit des Steines in Anspruch genommen wird, oder die Aufgabe des Emporhaltens als die eigentliche Aufgabe des Steines erscheint, gewinnt auch der Stein die balkenartige Form, die zunächst dem Holz natürlich ist. Aus dem angegebenen Grunde aber ist diese eben doch auch dem Steine natürlich, nämlich wiederum als einseitige Inanspruchnahme derSteinnatur in einer bestimmten Richtung, die nicht in der Natur des Steines in abstracto liegt, wohl aber desjenigen Steines, der mit anderen in die Wechselwirkung tritt, die eben durch das „Stützen" bezeichnet ist.

Dabei bleibt aber doch die Forderung bestehen, daß der Stein eben als Stein so funktioniere. Und dies heißt, er muß auch diese Funktion vollbringen vermöge seiner eigenartigen

Festigkeit. Und was nun diese betrifft, so wissen wir: Holz hat eine besondere Fähigkeit des Schwebens und des Stützens vermöge seiner Biegungsfestigkeit. Diese fehlt dem Steine. Aber an die Stelle tritt nun eben hier ein anderes, für ihn spezifisch charakteristisches Moment, nämlich das Moment der Wirkung durch die Masse. Dies Moment muß beim Stein an die Stelle jener Biegungsfestigkeit treten, damit nicht der Stein Ansprüche zu erheben scheine, die er seiner Natur zufolge nicht erheben kann. Dies heißt aber, die Masse des schwebenden oder stützenden Steines oder seine Dicke muß eine solche sein, daß wir durch diese Masse und die Festigkeit, welche diese in sich schließt, hinsichtlich seiner Leistungsfähigkeit in den bezeichneten Hinsichten vollkommen beruhigt sind und demnach nicht etwa der Gedanke an die Notwendigkeit der besonderen Kraft, die im Holz wirkt, in uns entsteht. Unter dieser Voraussetzung aber hat die Steinstütze, und unter einer analogen Voraussetzung hat auch der horizontale Steinbalken, etwa der Architrav, trotz seiner im übrigen gleichartigen Bildung mit der Holzstütze und dem schwebenden Holzbalken seine völlig eigenartige steinerne „Wesenheit".

Man hat von dem antiken Steinbau, etwa dem dorischen Tempelbau gesagt, er habe einen Holzbau zur historischen Voraussetzung. Wie es auch damit bestellt sein mag, in jedem Falle hat im antiken Steinbau eine vollkommene Übersetzung des Holzbaues in die Sprache, d. h. den Charakter des Steinbaues stattgefunden.

Dies zeigt aber zunächst die Massenhaftigkeit der Teile, vor allem der Säulen und des Architravs, die im Holzbau sinnlos wäre.

Charakteristische Motive des antiken Steinbaues.

Bei dieser Gelegenheit sei aber noch besonders hingewiesen auf gewisse Motive des antiken Steinbaues, in welchen die Tatsache, daß ein Steingebilde an seiner Stelle lediglich durch die eigene Schwere sich zu behaupten vermag, geflissentlich veranschaulicht erscheint. Ich denke etwa zunächst an gewisse attische Basen. Der untere Wulst und die Einziehung bilden

bei ihnen für das Auge eine einzige Masse. Ebenso der obere Wulst mit dem Schaft. In der Tat gehören ja die beiden letzteren zusammen. Der obere Wulst empfängt unmittelbar den Druck vom Schafte her, um diesem nachzugeben und im Nachgeben den sicheren Widerhalt zu gewinnen, aus welchem dann die vertikale Bewegung des Schaftes hervorgeht. Jenes Empfangen aber und dies Hervorgehen liegt in der unmittelbaren Bindung des Schaftes an den oberen Wulst deutlich ausgedrückt. Und eine analoge innere Einheit bilden der untere Wulst und die nachfolgende Einziehung. Es ist also auch hier die unmittelbare Aneinanderbindung sachlich gerechtfertigt. Dagegen ist in den attischen Basenformen, die ich hier im Auge habe, der obere Wulst mit dem daran gebundenen Schaft auf den unteren Wulst und die daraus hervorgehende Einziehung sichtbar nur aufgesetzt, d. h. jener Wulst setzt in seinem Profil nicht unmittelbar die Profillinie der Einziehung fort, sondern er tritt zurück, setzt also an einer weiter zurückliegenden Stelle der oberen horizontalen Grenzfläche der Einziehung selbständig ein. Damit gibt er deutlich zu erkennen, daß er nicht vermöge der Masseneinheit mit dem was unter ihm ist, sondern durch sein bloßes Dasein und seine Schwere auf seiner Unterlage sich zu behaupten gedenke.

Das hier bezeichnete Motiv ist dem ionischen Stile entnommen. Dasselbe hat aber ein Analogon in der Weise, wie beim dorischen Tempelbau der Säulenschaft unmittelbar und ohne jegliche Bindung an das Stylobat von diesem sich erhebt, also sichtlich nur vermöge seiner Schwere und unteren Breite auf demselben aufsteht.

In höherem Grade aber ist vielleicht dem soeben erwähnten ionischen Motiv ein Motiv gleichartig, das dem griechischen Tempelbau allgemein eigen ist. Ich denke hier an die Weise, wie der Architrav auf den Deckplatten der Säulenkapitäle frei aufliegt. Auch hier, wie oben, findet ein horizontales Zurücktreten, nämlich des Architravs hinter den vorderen Rand der Deckplatten, statt. Dies schließt wiederum jeden Gedanken an Massenzusammenhang zwischen beiden aus. Es scheint auch

der Architrav nur vermöge seiner Schwere auf jenen Deckplatten zu verharren.

Endlich kann hierzu wiederum ein spezifisch dorisches Motiv hinzugefügt werden. Die Triglyphe des dorischen Baues setzt sich auf die obere Begrenzungsfläche des Architravs gleichfalls vollkommen frei auf und behauptet sich da einzig vermöge ihrer Schwere.

Mit allem dem ist nun doch wiederum nicht gesagt, daß es dem Steine widerspreche, wenn im Steinbau Formen fürs Auge unmittelbar aneinander schließen und demgemäß auseinander hervorzugehen scheinen. Dies unmittelbare Hervorgehen ist ja freilich zunächst dem Holzstile gemäß. Daß beim Holze nicht Massen auf Massen sich halten vermöge ihrer Schwere, sondern vermöge eines irgendwie gearteten inneren oder Massenzusammenhanges, sei es, daß dieser durch den Faserzusammenhang unmittelbar gegeben ist, oder daß er durch Verzapfung oder dgl. künstlich geschaffen ist, dies weist den Künstler darauf hin, daß er im Holzbau ein sichtbares Hervorgehen oder Ineinanderübergehen der Formen, wenn auch durch Zwischenglieder oder Interpunktionen hindurch, stattfinden lasse und so dem Wesen des Holzes gerecht werde.

Aber dies heißt doch nicht, daß umgekehrt jedes solche Ineinanderübergehen beim Steine unstatthaft sei. Damit ist die Tatsache, daß Steinmassen übereinander sich zu halten vermögen durch ihre bloße Schwere, nicht geleugnet. Und es ist auch im Steinbau ein unmittelbar sichtbares Auseinanderhervorgehen von Formen aus Formen gefordert, wenn es im Sinne der Funktionen und ihres Zusammenhanges liegt, daß sie auseinander hervorgehen. Umgekehrt gewinnt in solchem Falle der Zusammenhang der Funktionen durch dies sichtbare Auseinanderhervorgehen erst für unseren Eindruck sein besonderes Wesen.

Auch hierfür haben wir schon oben ein Beispiel und zwar wiederum aus der antiken Steinbaukunst kennen gelernt. Ich meine die Aneinanderbindung des ionischen Schaftes und des darunter befindlichen Wulstes und die gleichartige An-

einanderbindung der Einziehung und des darunter befindlichen Wulstes.

Dazu füge ich aber noch ein besonderes instruktives Beispiel. Ich entnehme dasselbe gleichfalls dem dorischen Tempelbau. Das Dach desselben senkt sich auf den ganzen Bau herab. Die hierin liegende Bewegung nun wird aufgenommen von den Dachbalken und von ihm unmittelbar durch die Triglyphen hindurch auf den Architrav übertragen. Alles an dem dorischen Gebälk weist auf diesen Gedanken hin. Dies aber, daß es eine und dieselbe Bewegung ist, die *von* dem Dachbalken *durch* die Triglyphen *hindurch* nach unten weiter geht, zeigt deutlich die Art an, wie die Triglyphen an den Dachbalken unmittelbar gebunden, ja durch das *Astragal* noch ausdrücklich daran *geknüpft* sind.

Steincharakter des dorischen Baues im Ganzen.

Achten wir aber schließlich auch noch darauf, wie im dorischen Bau im Ganzen das nun mehrfach betonte spezifische Wesen des Steines, das Lasten und das sichere Verharren durch eigene Schwere und andererseits das Tragen durch die Festigkeit des Sichbehauptens an seiner Stelle zum sprechenden Ausdruck kommt. In der Tat ist dies Wesen des Steines im dorischen Bau in vollkommenster Weise zum Ausdruck gebracht. Wir sehen in ihm auf breitem Unterbau, der in Stufen von der Breite des Erdbodens zur oberen Fläche des Stylobates hinführt, die Säulen sich aufrichten, breit und wuchtig, der vollkommene Ausdruck des sicheren Verharrens durch die eigene schwere Masse, zugleich so breit und wuchtig, wie es die Schwere der aufzunehmenden und emporzuhaltenden Last erfordert.

Die Säule aber *verspürt* nun diese Last und gibt dies zu erkennen durch die leichte Entasis. Dieselbe kann nur eine leichte sein, denn der Schaft hat die Aufgabe, nicht *nachzugeben*, sondern die Last zu *überwinden*. Er überwindet sie aber, indem er sie sichtbar *verspürt*. Die Überwindung geschieht, indem der Schaft zunächst im *runden Querschnitt* nach der Achse zu allseitig sich zusammenfaßt. Diese allseitige Zusammenfassung ist eine Erhöhung der Achsentätigkeit. Sie be-

zeichnet zugleich den Schaft als ein selbständiges Individuum, das ohne Beziehung zum Ganzen in seiner horizontalen Entfaltung allseitig frei und sicher steht. Der runde Querschnitt ist die ausdrückliche Leugnung jeder Beziehung und Rücksichtnahme in horizontaler Richtung, so gewiß der quadratische Querschnitt jederzeit eine solche Beziehung, eine Weise der Stütze in die voneinander geschiedenen horizontalen Dimensionen sich einzufügen, bedeutet.

Weiter sehen wir dann den Schaft diese Zusammenfassung von unten nach oben steigern in der Verjüngung. Endlich wendet sich auf der Oberfläche des Schaftes in regelmäßiger rhythmischer Bewegung die Masse von Punkt zu Punkt nach innen und versinnlicht so — in den Kanneluren — das Sichzusammenfassen zu konzentrierter Arbeit in vertikaler Richtung.

Die vertikale Tätigkeit nun findet einen Abschluß an der Stelle, wo der Hals des Kapitäls einsetzt. Zugleich ist doch dieser Hals wiederum, wie schon in früherem Zusammenhang gesagt, eine Fortsetzung des Schaftes; der Halseinschnitt unterbricht nur die vertikale Bewegung. Gleichzeitig leitet der Hals vermöge seiner überwiegend horizontalen Ausdehnung die vertikale in die horizontale Bewegung über. Und mit dem Hals bildet der Echinus des Kapitäls eine Masseneinheit. Auch in diesen also klingt die konzentrierte vertikale Bewegung des Schaftes hinein. Doch ist der Echinus auch wiederum ein selbständiges Gebilde. Wir sehen dasselbe unter dem Einfluß des von obenher wirkenden Druckes aus sich heraustreten und im Nachgeben den Druck in sich verarbeiten. An seinem oberen Ende ist die in horizontaler Richtung zusammenfassende und vertikal wirkende Kraft, die, wie soeben gesagt, durch den Hals in ihn hineinklingt, verklungen, also zur Ruhe gebracht. Es ist also das obere Ende des Echinus ein Punkt, in welchem die vorangehende Bewegung zu voller Ruhe gekommen ist. Es ist ein Punkt des ruhenden Gleichgewichtes zwischen ihr und der Wirkung der Last. Dies nun wird ausdrücklich anerkannt in der nachfolgenden Deckplatte, die das einfache Verharren in dieser Ruhe repräsentiert. Sie ist wie der Punkt nach der Vollendung des sprachlichen Satzes. Die ruhenden Punkte

aber, als welche die Deckplatten der verschiedenen Säulen sich darstellen, werden nun zusammengefaßt durch den darüber lagernden Architrav. Dieser repräsentiert das ruhende Gleichgewicht im Ganzen des Baues, sowie die Deckplatten der einzelnen Säulen das ruhende Gleichgewicht für die einzelnen Säulen repräsentieren.

Das im Architrav bestehende Gleichgewicht ist aber das Gleichgewicht zwischen der Bewegung von unten her und der von oben kommenden Gegenbewegung. Diese letztere repräsentiert uns in allen seinen Teilen das über dem Architrav liegende Gebälk. Der Architrav ist der Ort, in welchem beide entgegengesetzte Bewegungen sich treffen und ins Gleichgewicht setzen.

Jene Bewegung von oben nach unten beginnt schon in dem sichtbar nicht schwebenden, sondern hängenden, also nach unten tendierenden Dach. Diese Abwärtsbewegung aber nimmt, wie schon gesagt, der Dachbalken auf und faßt sie in sich zusammen, um sie dann unmittelbar auf die Triglyphen zu übertragen. Dabei ist dies, daß die Triglyphen unmittelbar durch den Geison die Bewegung nach unten übernehmen, oder daß diese Bewegung aus dem Geison in sie unmittelbar hineinströmt, auf das deutlichste zu erkennen gegeben. Ich sagte schon: Die Triglyphen sind an den Geison nicht nur unmittelbar gebunden, wachsen aus ihm wie Füße heraus, sondern sind auch, als diese „Geisipoden", noch ausdrücklich durch eine „Naht", d. h. durch ein Astragal, an ihn angeknüpft.

Nicht minder deutlich aber ist, daß die Triglyphen nicht etwa von dem Architrav als ihrer eigenen Basis sich erheben, sondern daß die in ihnen sich vollziehende Bewegung von oben nach unten geht. Dies bekunden in charakteristischer Weise die Schlitze, durch die sich die Triglyphen in der Richtung von oben nach unten in mehrere Teile gliedern.

Hierzu ist zu bemerken: Wo immer wir ein ungeschieden Einheitliches in seinem weiteren Fortgange geteilt sehen, da betrachten wir die Teile als aus dem Ungeteilten hervorgehend, nicht umgekehrt. So gehen die Äste hervor aus dem Stamme. Es beginnt im Baume nicht etwa die Bewegung an den freien Enden

der Äste, um dann zur einheitlichen Bewegung des Stammes zusammenzufließen. Dies nun gilt auch von den Triglyphen. Am einfachsten vergleichen wir sie mit einer Gabel, die in Zinken ausläuft. Auch hier fassen sich nicht die Zinken zur Gabel zusammen, sondern die Gabel, die zunächst eine ungeteilte Masse ist, geht in die Zinken auseinander. In gleicher Weise geht auch in den Triglyphen die Bewegung von der ungeschiedenen Einheit zu den Gliedern, nicht umgekehrt, d. h. sie geht nach unten.

Endlich sehen wir unter der Deckplatte des Architravs an der Stelle, wo die Triglyphen auf sie aufstoßen, die Tropfenregula. Diese, d. h. der Leisten, an welchem die Tropfen hängen, gibt sich deutlich als Endpunkt einer Bewegung, richtiger, als Punkt, wo eine Bewegung aufgehalten wird, zu erkennen. Dies aber kann nur die Bewegung sein, die in der Triglyphe verkörpert ist. Und da die Regula sich unter dieser befindet, so ist dies eine Bewegung nach unten.

Und endlich: An der Regula hängen die Tropfen, in welchen analog wie in den Franzen oder Quasten oder Troddeln eines Gewandstückes eine Bewegung nach unten sich auflöst und als aufgelöste zur Ruhe kommt.

Damit ist zugleich von neuem der Architrav als der Ort des ruhenden Gleichgewichtes bezeichnet. Da die Bewegung von oben nach unten an seinem oberen Ende zur Ruhe kommt, so kann sie nicht in ihn hineingehen, um durch ihn hindurchzugehen.

Das Ergebnis der ganzen kurzen Betrachtung ist dies: Es scheint unmöglich, zwingender den Gegensatz der Bewegung von unten nach oben in den Säulen und der Gegenbewegung von oben nach unten und endlich die ruhige Mitte zur unmittelbaren Anschauung zu bringen, als dies im dorischen Tempel geschehen ist. Gewisse Motive, die noch speziell das Hängen des Daches weiter eindringlich machen, mögen hier unerwähnt bleiben. Zugleich erscheint der dorische Tempel als Typus eines Bauwerkes, in welchem in sich selbständige und selbständig durchgearbeitete Individuen durch ihr Zusammenwirken ein lebendiges und absolut einheitliches Ganze erzeugen.

— Und in beidem endlich erscheint der Bau im eminenten Sinne als ein charakteristischer Steinbau.

Antike Baustile und Steinmaterial.

Es ist interessant, in dieser Hinsicht mit dem dorischen das ionische und insbesondere das attische System zu vergleichen. Nicht unmittelbar richtet sich hier die Säule empor, sondern sie löst sich erst vom Boden, an welchem sie damit zugleich zu haften scheint. Sie schafft sich am Boden ein elastisches Widerlager, von dem aus erst sie sich aufrichtet. Daß sie sich dasselbe schafft, sagt zugleich, daß sie dessen bedarf. Vermöge dieses elastischen Widerlagers vermag sich dann aber die Säule zugleich freier, leichter, rascher zu erheben, als die dorische Säule dies tut. Dieser Leichtigkeit entsprechend bereitet das Kapitäl dem was folgt ein federnd spielendes Unterlager. Dies tut dasselbe im ionischen Volutenkapitäl. Dies hat nichts zu tun mit einem aufgebundenen Kissen, aufgerollten Bändern u. dgl., sondern dasselbe stellt sich dar als ein System von Linien und Formen, in welchen in einer Weise, die ich schon oben als „raffiniert" bezeichnete, das federnde Aufnehmen des darüber Lagernden und das elastische Verharren ihm gegenüber charakterisiert ist.

Dieser Weise des Tragens entspricht dann aber der Umstand, daß das Gebälksystem nicht als lastend, sondern als sicher schwebend charakterisiert ist. Der Abakus der ionischen Säule ist ein Ruhepunkt; und der darüber sich breitende Architrav repräsentiert nicht eine Region, in welche die entgegengesetzt gerichteten Bewegungen in ruhiges Gleichgewicht gesetzt sind, sondern die beiden arbeiten noch in der Richtung von unten nach oben. Dies ist besonders deutlich bei dem dreigeteilten Architrav. Sein oberster Teil ragt etwas über den mittleren, dieser etwas über den unteren hervor. Dies Hervorragen ist jedesmal ein relatives Schweben. Oder von der entgegengesetzten Weise her betrachtet: die Last des oberen Teiles des Architravs wird aufgenommen und relativ verarbeitet in dem darunter liegenden mittleren, der sich im Vergleich zum oberen relativ in sich zurückzieht und eben damit der ausweitenden Kraft des Druckes entgegenzuarbeiten scheint. Und wie dieser

Teil zum oberen, so verhält sich der untere Teil zum mittleren. Damit ist zugleich das Kapitäl der Säule sichtbar entlastet.

Und nun erscheint erst der Fries als die Region der Ruhe, analog wie im dorischen Stile der Architrav als solcher erscheint. Als solche Zone der Ruhe oder als gegen die Bewegung von unten nach oben und von oben nach unten neutral gibt sich der Fries dadurch deutlich zu erkennen, daß er als ununterbrochene Ebene und noch besonders dadurch, daß er als Bildträger erscheint, ähnlich wie im dorischen Stile die zwischen den Triglyphen als neutrale Füllungen sich ausbreitenden Metopen.

Und jenseits dieses Bildträgers nun erst beginnt sich die Wirkung einer Last fühlbar zu machen.

Daß dort eine Bewegung von oben nach unten stattfindet, sagen die Zahnschnitte, in denen ähnlich wie in der dorischen Tropfenregula eine Bewegung von oben nach unten ausklingt. Auch mit den Triglyphen können die Zähne verglichen werden, nur daß sie die Bewegung von oben nach unten nicht übertragen, sondern frei in sich selbst zu Ende gehen lassen. Damit ist aber diese Bewegung zugleich als nicht eigentlich in einer Last begründet charakterisiert. Dem entspricht es denn auch, daß ein nachfolgender Eierstab die Last bereits in sich verarbeitet hat. Daß aber dies relativ kleine Zwischengebilde dies vermag, dies verstehen wir vor allem, wenn wir die Platte, auf welcher das Dach ruht, in horizontaler Richtung frei in den Raum sich erstrecken sehen. Diese horizontale Bewegung ist in sich selbst schon die Negation der Last. Sie ist ein Schweben.

So sehen wir im ionischen Stile nicht einerseits die entschlossen beginnende Bewegung nach oben, andererseits die ihr entgegenwirkende Last und in der Mitte das ruhige Gleichgewicht, sondern wir sehen die Last schon am unteren Ende in der Säulenbasis wirksam und teilweise verarbeitet, und wir sehen sie andererseits verschoben nach dem oberen Ende. Wir sehen die Wirkung der Last einerseits verteilt an weit auseinanderliegende Punkte; wir sehen andererseits mit der Verschiebung derselben nach oben zugleich die Stelle des Gleichgewichtes nach oben verschoben. Und diese zerteilte Last erscheint konsequenter-

weise nirgends als eine ernsthafte Last von der Art, wie sie im dorischen Stile wirkt, sondern als eine solche, die da, wo sie überwunden wird, relativ spielend überwunden wird.

So wird der Charakter der Leichtigkeit und Freiheit verständlich, der dem ionischen Bau im Vergleich mit dem dorischen eigen ist. Daß aber im ionischen Stile der Grundgegensatz des sich Aufrichtens und der Wirkung der Last in der bezeichneten Weise ausgeglichen ist, und die Bewegung demnach in höherem Grade eine von unten nach oben durch das Ganze hindurchgehende ist, dies gibt sich zugleich darin zu erkennen, daß im Aufbau des ionischen Systems die Formen in höherem Grade durch vermittelnde Glieder ineinander übergleiten oder unmittelbar auseinander hervorgehen.

Damit ist nun doch wiederum nicht das Wesen des Steines geleugnet. Aber wohl ist darin die sozusagen naturalistische Charakteristik des Steines, wie sie im dorischen Bau liegt, zugunsten der Einheitlichkeit der inneren Bewegung des Ganzen vermindert. Wie im korinthischen Stil dieser Prozeß weiter geht, welche weiteren Verteilungen der Last in ihm geschehen, durch welche vermittelnde Glieder in ihm der Gegensatz, der den dorischen Stil beherrscht, weiter ausgeglichen und die Gesamtbewegung in noch höherem Grade zu einer einheitlieh fortgehenden wird, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Ich erinnere nur an die in diesem Stile nie fehlende Plinthe am unteren Ende der Säule, die einerseits die Säule weiter individualisiert, sofern sie ihr einen eigenen Boden schafft, andererseits aber zwischen ihr und dem Boden vermittelt und den unvermittelten Gegensatz der Breite des Stylobates und des vertikalen Aufsteigens der Säule aufhebt. Ich erinnere andererseits an die elastische Wendespirale unter der horizontal vorspringenden Dachplatte, die auch dieser ein ausgesprochen elastisches Unterlager schafft und damit weiter den Fries von der Wirkung der Last befreit und spielend von diesem zur Dachplatte überleitet.

Der dorische Stil ist nach dem Gesagten derjenige, in welchem der für den Stein charakteristische Gegensatz zwischen breitem Lagern und sicherem Sichaufrichten von dem breiten

Unterlager, andererseits zwischen Stütze und sich ausbreitender und durch ihre Schwere verharrender Last besonders eindringlich uns entgegentritt. Es gehört andererseits und im unmittelbaren Zusammenhang damit zu seinem Wesen, daß in ihm in besonderem Maße selbständig durchgebildete Individualitäten vermöge ihrer individuellen Durchbildung zu einem sinnvollen Ganzen frei zusammenwirken. Solche verschiedene Individualitäten sind im Ganzen das Stylobat, die Säulen, die Triglyphen, der Architrav usw. Vielleicht darf man dies dadurch auch sprachlich anerkennen, daß man nach dem Vorgange von Bötticher von einer griechischen „Tektonik“ — besser wäre wohl „Architektonik“ — spricht.

Das Material in nachantiken Baustilen.

Zu dieser Architektonik oder diesem tektonischen Stile steht nun im Gegensatze, oder es tritt ergänzend zu ihm hinzu der „Mauerbau“, die gemauerte Architektur, der „Mauerstil“. Das Prinzip, das in diesem Mauerbau herrscht, ist das Prinzip der Gliederung der Masse der Mauer in voneinander deutlich gesonderte und selbständig durchgebildete, aber gleichartige Einheiten, oder es ist das Prinzip der Zusammenfügung solcher Einheiten zum Ganzen der Mauer. Die Einheiten sind die einfachen Masseneinheiten, in welchen die Natur des Steines ihren einfachsten künstlerischen Ausdruck findet. Dies sind die Quadern. Ich denke hier vorzugsweise an die florentinischen Paläste des Quattrocento. Tiefer Fugenschnitt löst hier die einzelnen Quadern voneinander. Die eben gemeißelten und in einer einzigen Ebene liegenden Ränder derselben betonen die flächenhafte Ausbreitung des Ganzen, in welchem durch das bloße Aufeinanderliegen und Sichineinanderschieben der Quadern ein fester innerer Zusammenhang entsteht. Die Aufeinanderfolge der Binder und Strecker, d. h. der Quadern, die lediglich in sich verharren und die innere Festigkeit des Ganzen oder die Festigkeit nach der Tiefe repräsentieren, und derjenigen, die sich in die Breite dehnen und ineinanderschieben, stellt zugleich die im festen Verharren unterscheidbaren Funktionen zueinander in Gegensatz und löst jenes in ein rhythmisches Wechselspiel dieser beiden Funktionen

auf. Im Spiegel der Quadern endlich tritt trotzig, in jedem einzelnen Quader für sich, die innere Struktur des Steines, seine naturwüchsige Festigkeit und Härte zutage. So kommt auch hier, und zwar in einfachster und elementarster, darum in besonders eindrucksvoller Weise, die Steinnatur zu ihrem Rechte. Auf das zuletzt erwähnte Moment, das dieser Bauweise den Namen der Rustica gibt, wird zurückzukommen sein.

Alles endlich, was im vorstehenden vom Wesen des Steines gesagt wurde, scheint in vollkommenster Weise negiert in einer grundsätzlich neuen Bauweise, nämlich der des gotischen Stiles. In der Tat hat hier eine volle Negation jener besonderen Wesenheit des Steines stattgefunden. Aber auch diese ist nicht eine Negation im Sinne der Leugnung, sondern im Sinne der ästhetischen Negation, d. h. einer Ausschaltung derart, daß das Ausgeschaltete für die ästhetische Betrachtung nicht mehr existiert, d. h. nicht mehr Gegenstand der Frage ist. Indem aber die Frage nach dem Ausgeschalteten nicht mehr existiert, fordert sie auch keine Antwort mehr, und wird durch ihre Nichtbeantwortung keine Erwartung enttäuscht, also kein Bewußtsein einer Negation wachgerufen.

Es verfällt aber im gotischen Stile alles dasjenige, was bisher als für den Stein als charakteristisch bezeichnet wurde, solcher ästhetischen Negation. Es gibt im gotischen Stile durchaus kein freies und sicheres Stehen oder Sichaufrichten auf einer Widerstand leistenden Unterlage, keinen Gegensatz von Stütze und Last, kein Verharren durch die Schwere. Es gibt in ihm auch kein Nebeneinandersichbehaupten und kein horizontales Gegeneinanderwirken. Es ist eben der Stein hier von einer völlig neuen Seite betrachtet, und es ist eine völlig neue Seite in ihm zur Anerkennung gebracht, und diese neue Betrachtung schließt ihrer Natur nach alle jene Gedanken aus.

Voraussetzung des gotischen Stiles ist die einheitliche überall in gleicher Weise in sich zusammenhängende innerlich feste Masse. Diese Masse gliedert sich aber in sich selbst in horizontaler Richtung, oder genauer gesagt, sie verdichtet sich, ohne daß darum der Idee nach der Massenzusammenhang aufgehoben würde, in eine Mehrheit räumlich getrennter Glieder. Jener Ge-

danke der zusammenhängenden Masse schließt jeden Gedanken an Zusammensetzung, also auch an Zusammen- und an Gegeneinanderwirken selbständiger Teile aus. Nicht selbständige Gebilde verbinden sich in horizontaler Richtung oder setzen sich in vertikaler Richtung aufeinander auf, sondern das Ganze differenziert sich in das Einzelne in horizontaler Richtung und eines wächst aus dem anderen in vertikaler Richtung. Auch die Masse im Ganzen setzt sich nicht auf den Boden auf, sondern sie ist eins mit dem Boden und wächst aus ihm heraus.

Jene horizontale Differenzierung aber ist, wie schon gesagt, eine Verdichtung der Masse in vielen einzelnen Punkten. Aus dieser Verdichtung nun entsteht die konzentrierte vertikale Bewegung. Die Verdichtung zu horizontal aufstrebenden Gliedern schafft zugleich den Innenraum. Die gotische Kunst ist in diesem Sinne raumschaffende, so gewiß der antike Bau keinen Raum schafft, sondern seine Glieder in den gegebenen oder durch das Stylobat bereiteten Raum sich einfügen. Auch die umfassende Wand entsteht im gotischen Stile durch jene Verdichtung. Sie ist die bei der Verdichtung der Masse in horizontal getrennte Glieder übrig bleibende ursprüngliche Masseneinheit, vergleichbar der bei der Gliederung des Fußes in Zehen übrig bleibenden Schwimmhaut. Da in jener Verdichtung die Glieder zu den eigentlichen Funktionsträgern werden, so ist die Wand im Ganzen des architektonischen Systems funktionslos, lediglich raumabgrenzend, in diesem System nur Füllung.

Der Verdichtung der Masse in den Gliedern entspricht aber die Wiederauflösung der Glieder und die Rückkehr in die Masseneinheit. Dabei erscheinen die Glieder als eine Einheit aus Schichten mit einem inneren Kern, um welchen die Verdichtung der Masse sich vollzogen hat. In dem Ganzen aus jenen Schichten und diesem Kern, oder den äußeren und der innersten Schicht, also im Ganzen der horizontal aufstrebenden Glieder ist aber ein doppeltes Streben. Einmal das durch die Verdichtung motivierte Streben nach oben, zum andern aber das Streben in das Ganze der Masse zurück. Der Kern, in welchem die Verdichtung von allen Seiten her geschieht, kann

ebendeswegen nur nach oben streben. Und da seine vertikale Bewegung keiner Gegenwirkung von oben her begegnet, mit der sie sich ins Gleichgewicht setzen könnte, so ist die einzige Möglichkeit der Beendigung des vertikalen Strebens das Verklingen. Dies geschieht in der natürlichen Form des Verklingens, der Spitze.

Die äußeren Schichten dagegen tendieren überall nach Wiederherstellung der Masseneinheit. Diese Tendenz vereinigt mit der Tendenz der vertikalen Bewegung ergibt die Tendenz zu einer schrägen Bewegung nach oben. Diese gelangt jedesmal da zur reinen Wirkung, wo die Schichten vom Kern sich loslösen oder loszulösen vermögen. Diese schräge Bewegung ist Bewegung in einer starren Linie oder Bewegung in der geradlinigen Schräge, wenn in dem Punkte der Befreiung der Schichten vom Kern die vertikale Bewegung aufgehalten, darum doch nicht abgebrochen ist und nun mit der durch die Unterbrechung verminderten vertikalen Bewegung jene Tendenz der Rückkehr in die Masse sich verbindet. Die schräge Linie ergibt sich als Resultante aus diesen beiden Komponenten. Dagegen entsteht der Strebebogen, wenn die vertikale Bewegung in die sich ablösende Schicht zunächst unvermindert hineinströmt, aber in der abgelösten Schicht, weil eben sie abgelöst ist, verklingt und damit sukzessive die Tendenz der Wiedervereinigung das Übergewicht erlangt. Das Zusammentreffen von starren schrägen Linien, die von entgegengesetzten Seiten herkommen, ergibt die Giebelform, zu welcher auch die Helmform der Türme, Türmchen und Fialen, andererseits die Form des Wimpergs gehört. Das gleichartige Zusammentreffen von Strebebogen ergibt die Spitzbogen. In diesen stoßen, so wurde schon gesagt, ebenso wie in den Spitzen jener Giebel, nicht entgegengesetzte selbständige Bewegungen zusammen, um sich das Gleichgewicht zu halten, sondern sie finden sich wieder, d. h. die Spitzen sind in beiden Fällen nichts als die Wiederkehr des ursprünglichen Massenzusammenhanges des Ganzen. Im letzteren Falle aber, d. h. im Falle der Giebel, bleibt, indem die von entgegengesetzten Richtungen herkommenden schrägen Bewegungen sich ausgleichen, die in ihnen gemein-

sam liegende vertikale Tendenz übrig und wird zur einheitlichen Tendenz des vertikalen Aufstrebens im Punkte des Zusammenfließens. Diese verwirklicht sich in den Kreuzblumen und gelangt zu ihrem Abschluß in den Spitzen der Kreuzblumen.

Man beachte speziell, wie auch in den schrägen Linien noch die Ablösung von Schichten, in den Krabben oder Bossen und zuletzt in den Blättern der Kreuzblume, sich vollzieht.

Worauf es aber hier ankommt, das ist einzig das Grundprinzip der Gotik.

Und dabei handelt es sich nicht etwa um ihre historische Entstehung, vor allem nicht um die äußeren Bedingungen der Ausgestaltung des gotischen Systems. Welche immer diese gewesen sein mögen, in jedem Falle besteht jener Grundgedanke. Und derselbe hat sich auch historisch als eine treibende Kraft erwiesen, die mit innerer Notwendigkeit darauf hindrängte, daß, gewiß nicht ohne äußere Anlässe und zwar der verschiedensten Art, dies konsequenteste aller Systeme sich ergeben konnte.

Und es ist uns hier speziell daran gelegen, daß dieser Grundgedanke, der Gedanke einer von innen heraus ins kleine und kleinste sich differenzierenden, an sich überall gleichartigen einheitlichen Masse nicht etwa der Natur des Steines widerspricht. Man kann eben in Stein nicht nur „zimmern", wie die Antike, und bauen, wie die Renaissance tut, sondern auch meißeln: Die gotische Architektur aber ist gemeißelte Architektur; und sie ist aus einer an sich ungeteilten Masse heraus gemeißelte Architektur.

Zugleich ist der Meißel doch nur das mechanische Mittel, jene in der Masse zunächst der Möglichkeit nach liegende ganz eigenartige Lebendigkeit des gotischen Stils hervorzulocken und zur sinnlichen Anschauung zu bringen, sowie die äußeren historischen Bedingungen der Entwicklung der Gotik nur die Anstöße waren für die innere Kraft des gotischen Gedankens, der an sich nicht ein historischer, sondern ein ewiger ist, so ewig wie der Baugedanke der Antike und der Renaissance.

Nebenbei sei bemerkt: Daß der fragliche Gedanke eben zu dieser Zeit erwachte, dies liegt auch nicht an jenen äußeren

Anstößen, sondern im Wesen der Zeit. Ausdruck dieses Wesens einer Zeit ist letzten Endes die Gotik. Oder richtiger, sie ist Ausdruck menschlichen Wesens, wie es in dieser Zeit sich ausgestaltete.

Und andererseits spricht sich darin eine Seite am Wesen des Steines aus. Der Gedanke der Gotik ist freilich kein solcher, der nur mit Rücksicht auf den Stein Sinn hätte, sondern er ist ein allgemeinerer. Der Stein ist, wie gesagt, in der Gotik nicht betrachtet als dies Schwere und lediglich vermöge seiner Schwere an seiner Stelle im Ganzen sich Behauptende. Er ist ebensowenig betrachtet als das durch seine Festigkeit absolut Widerstehende. Der Gedanke an natürliche „Erdenschwere" ist vielmehr, ebenso wie der Gedanke an das Wechselspiel von Erleiden und kraftvollem Widerstand im gotischen Stile ausgeschlossen. Sondern herausgenommen ist im gotischen Steinbau aus dem Stein das Allgemeine: die allseitige innere Festigkeit und aktive Lebendigkeit einer einheitlichen Masse und die innere Bereitschaft dieser Masse, in eine reiche Mannigfaltigkeit von Formen sich zu fügen, in ihnen sich zu differenzieren, in Glieder sich zu verdichten und in ihnen sich zu schichten, kurz in mannigfachster Weise aus ihrer einheitlichen Massenhaftigkeit herauszutreten; und es ist die Weise dieser Masse, bei allem dem doch ihre Einheitlichkeit zu wahren und überall aus der Differenzierung schließlich wiederum in die Einheitlichkeit zurückzukehren und in einem allbeherrschenden Punkte sich zusammenzuschließen.

Auch darin nun zeigt sich die Wesenheit des Steines. Aber es ist eben eine neue Seite desselben; es ist der Stein, aber als solche einheitliche und differenzierbare oder solche differenzierbare und doch einheitliche Masse. Und auch als solche kennen wir ja den Stein. Zugleich aber zeigt sich der Stein hierin von einer allgemeineren Seite oder offenbart darin eine abstraktere Wesenheit.

So ist der gotische Stil nicht materialwidrig, aber er ist nicht ein spezifischer Materialstil. Er ist, wenn man den Stil, der den unterscheidenden Charakter des Materials betont, als hinsichtlich des Materials realistisch bezeichnet, ein hinsicht-

lich desselben idealistischer Stil. Besser würde man ihn vielleicht einen formalistischen Stil nennen. Die Form hat hier den Stoff „überwunden", d. h. sie hat den Gedanken an das Spezifische des Stoffes ästhetisch negiert.

Danach haben wir oben die beiden Extreme des Steinstils einander gegenübergestellt. Antike und Renaissance sind hinsichtlich des Materials realistische Stile. Der gotische Stil ist der formalistische. In jenem wirken zugleich eigenartige, selbständige und selbständig durchgebildete Einheiten; und auch in der Renaissance treten in der Mauer selbständige Einheiten zum Ganzen zusammen. In der Gotik dagegen gliedert sich die Masse von innen heraus. Dort sehen wir einen Gesamtorganismus aus individuellen Organismen. Hier ist von Individualitäten keine Rede mehr, sondern nur noch von dem einen in sich lebendigen, obgleich unendlich reichgegliederten Ganzen, der gegliederten und schließlich unendlich reichgegliederten, aber doch jederzeit das Einzelne absolut beherrschenden Einheit. Nichts Einzelnes ist etwas außer der zuletzt in einem Punkte sich zusammenfassenden Einheit.

Mehrfache Materialstile bei gleichem Material.

Zugleich ist dieser Gegensatz von allgemeinerer Bedeutung. Wir lernen daraus, daß es in den technischen Künsten mit der allgemeinen Rede vom notwendigen Zurgeltungkommen des Materials nicht getan ist. Wir sehen vielmehr, daß diese Künste dasselbe Material von verschiedenen Seiten fassen und so demselben Material auch wiederum einen entgegengesetzten Charakter verleihen können.

Im vorstehenden erschien dieser Gegensatz der Betrachtungsweisen eines Materials vorzugsweise als ein Gegensatz zwischen einer solchen Weise der Betrachtung, die das spezifische Wesen, und einer solchen, die ein allgemeineres Wesen des gleichen Materiales anerkennt und sich offenbaren läßt. Es können aber auch in einem und demselben Material verschiedenartige und entgegengesetzte spezifische Wesenheiten dieses einen und selben Materials vereinigt sein und der künstlerischen Aner-

kennung harren. Je nachdem die eine oder die andere zur Anerkennung und künstlerischen Verwertung gelangt, entstehen dann nebeneinander verschiedene für dies bestimmte Material spezifisch charakteristische Stilarten der technischen Kunst. Hierfür zunächst ein besonders einfaches Beispiel. Glas etwa hat vielerlei Charaktereigenschaften und verträgt darum mehrfache Techniken, in welchen jedesmal verschiedene und in ihrer künstlerischen Ausgestaltung oder Verwertung sich ausschließende Momente des Materials zu ihrer vollen Geltung gebracht werden können. Darum gibt es verschiedene spezifische Glasstile, die nebeneinander ihr Recht haben. In ihnen wird immer soviel „Stil" liegen, als der einmal ins Auge gefaßte Charakterzug des Materials tatsächlich und in innerer Einstimmigkeit mit sich selbst zur Geltung gelangt. „Stil" ist, so sagte ich, Charakter. Einstimmigkeit aber mit sich selbst ist das Grundwesen jedes Charakters.

Zwei Seiten der Wesenheit des Glases hebe ich zunächst heraus. Die harte Glasmasse verträgt vermöge der Festigkeit und Feinheit ihrer Struktur, daß sie geschnitten und Erhöhungen und Vertiefungen von reinster kristallinischer Form aus ihr heraus oder in die Masse hineingeschliffen werden. Und die Glasmasse verträgt dies nicht nur, sondern es kommt in der Technik des Schneidens und Schleifens die Feinheit und Festigkeit der inneren Struktur des Materials zum unmittelbarsten Ausdruck. Es offenbart sich eine besondere „Tugend" des Glases darin, daß aus ihm durch die Technik des Schleifens Flächen und Kanten von fast mathematischer Reinheit herausgearbeitet werden können.

Hier müssen wir aber hinzufügen: Ist einmal das Material von der Seite dieser Tugend her in Anspruch genommen, dann ist es künstlerisch gefordert, daß dieselbe ganz zu ihrem Ausdrucke komme. Daher die annähernde Gewinnung der durch den Schliff zu erzielenden reinen Flächen und Kanten durch Pressung des Glases uns wie ein dem Glase geschehenes Unrecht erscheint. Hier erhebt eben das Glas einen Anspruch und erfüllt ihn doch nicht.

Bei der Technik des Schleifens nun handelt es sich um

einen künstlerischen Eingriff in die innere Struktur des Glases, wodurch sein inneres Wesen, nämlich das innere Gefüge der Masse, hervorgeholt wird. Dieser Technik aber steht diejenige gegenüber, die hinzielt auf die Formung und die in der Weise derselben eine durchaus neue Wesenheit des Glases offenbart, nämlich seine Fähigkeit, in glühendem und zähflüssigem Zustande durch Blasen in dünne und leichte und dabei doch existenzfähige und zugleich durch manuelle Behandlung in diese oder jene rasch hingeworfene plastische Form gebracht zu werden. Wie in jenem Falle das Spezifische des feinen und festen Gefüges, so ist in diesem Falle die spezifisch leichte Formbarkeit des Glases der selbständig herausgehobene Charakterzug des Materials. Umgekehrt, wie dort die leichte Formbarkeit, so ist hier die eigentümliche Bearbeitbarkeit durch den Eingriff in die feste und feine harte Masse ästhetisch negiert. Es existiert im letzteren Falle, so können wir sagen, eine „Masse“ gar nicht mehr. An die Stelle ist die Dehnbarkeit, Biegbarkeit, eigentümliche Plastizität des Materials, kurz die leichte Modifizierbarkeit der Form getreten. — Ich brauche nicht zu sagen, daß ich bei der Erwähnung dieses letzteren Prinzips der Behandlung des Glases speziell die venetianische Glastechnik im Auge habe. Es darf wohl gesagt werden, daß die Venetianer dieses Prinzip in voller Reinheit und Konsequenz zur Durchführung zu bringen gewußt haben. Damit haben sie einen Glasstil im eminenten Sinne geschaffen.

Diesen Möglichkeiten, unabhängig voneinander diese oder jene Wesenheit des Glases herauszunehmen und künstlerisch zur Entfaltung zu bringen, stehen dann aber auch noch andere Möglichkeiten gegenüber. In Glas lassen sich Glasfarben einbrennen. Damit nun ist wiederum ein neuer Glasstil gegeben. Bei ihm handelt es sich weder um die Möglichkeit, in das Innere der Glasmasse einzugreifen, noch auch um die Möglichkeit leichter Formung. Darum wird man bei Anwendung dieser Technik auf einfachste Formgebung sich beschränken; auf eine solche, durch welche lediglich die Unterlage geschaffen wird für das Zurgeltungkommen der Wesenheit des Glases, die hier in Frage steht. Man wird am allerwenigsten die Technik

des Aufbrennens von Farbe mit der Technik des Schleifens oder Schneidens verbinden.

Noch an ein anderes Beispiel des Gegensatzes zwischen Techniken aber will ich erinnern, von dem schon in anderem Zusammenhang die Rede war. Metall kann gegossen und im Gusse mit figürlichen Ornamenten versehen, und es können andererseits auf dem Wege des Treibens solche Ornamente aus der dünnen Platte herausgearbeitet werden. In jenem Falle haften die Figuren an der Masse durch den natürlichen Massenzusammenhang. Dies ist ein Zusammenhang nach der Tiefe. In diesem Falle dagegen haften die Figuren an gar nichts, sondern sie sind ein Teil der Fläche. Sie sind erzeugt durch das Auseinandertreiben der Fläche. Beides aber liegt im Material. Dort ist der Zusammenhalt in der Masse oder nach der Tiefe zu, hier ist die Dehnbarkeit der Fläche und der Zusammenhalt in der Dehnung die in Anspruch genommene Tugend des Materials.

Daraus ergibt sich aber, wie wir schon sahen, notwendig ein völlig verschiedener Charakter der schmückenden Figuren. Jenes Haften an der Masse oder Verbundensein durch Masseneinheit kann zunächst oder an sich ein sehr verschiedenes sein. Es kann ein Haften sein in breiter Fläche, es können andererseits auch die Figuren so weit heraustreten und in sich selbst sich runden, daß das Haften auf eine relativ geringe Fläche sich beschränkt. Es kommt aber die in der Natur des Gusses liegende Möglichkeit, daß die Figuren, auch wenn sie bis zu gewisser Grenze frei heraustreten, also sich in sich runden und damit zugleich einen Charakter der Selbständigkeit gewinnen, doch mit dem Ganzen eine sichere Masseneinheit bilden, zur Geltung, wenn dies freie Heraustreten deutlich stattfindet. Dagegen fordert der Stil der Treibarbeit, daß die Figuren als durch Dehnung der Fläche entstanden unmittelbar sich darstellen, d. h. es können bei ihr nicht, ohne daß der eigentliche Charakter dieser Technik zerstört würde, Figuren in sich selbst gerundet heraustreten.

Sondern sie müssen, wenn der Charakter der Technik gewahrt bleiben soll, selbst als gedehnt und flächenhaft sich dar-

stellen und in ihren Rändern den Zusammenhang mit der Fläche zeigen und so die Einheit der Fläche erhalten. Hierin besteht der spezifische Stil der Treibarbeit. Eine getriebene Figur, die rund heraustritt, also ihrem Charakter nach mitgegossen oder aufgesetzt ist, mag an sich noch so erfreulich sein, und es mag der Künstler bei ihrer Herstellung eine noch so große Geschicklichkeit an den Tag gelegt haben: der spezifische Wert der Treibarbeit als solcher ist durch solches Wetteifern mit der Kunst des Gießens nicht erhöht, sondern vermindert.

Vierundzwanzigstes Kapitel: Arten der Symbolik im technischen Kunstwerk.

Allgemeine Symbolik der Oberfläche.

Soweit in irgendwelchem technischen Kunstwerk die Formgebung den Charakter des Materials oder irgendeine Seite desselben zum Rechte kommen läßt, liegt in derselben ein Moment einer „stofflichen Symbolik" des technischen Kunstwerkes. Solche stoffliche Symbolik liegt aber nicht erst in der künstlerischen Form. Sondern es schließt zunächst die Oberfläche des Kunstwerkes abgesehen von aller Form eine solche in sich. Vorausgesetzt aber ist dabei, daß das Material als solches an der Oberfläche heraustritt. Ist dies nicht der Fall, dann allerdings bleibt die Schaffung eines Materialcharakters für unseren Eindruck, es bleibt also die stoffliche Symbolik einzig der künstlerischen Form überlassen. Wir sahen aber schon, der Künstler kann allerdings lediglich durch seine Formgebung einen bestimmten Materialcharakter schaffen. So ist der dorische Bau auch dann ein ausgesprochener Steinbau und weist auf eine ganz bestimmt geartete Steinmasse hin, wenn der Stein nirgends zutage tritt, sondern überall mit Stuck überzogen und dieser wiederum oberflächlich mit Farbe versehen ist. Die jederzeit im technischen Kunstwerk geforderte „Wahrhaftigkeit" in Ansehung des Materials besteht eben nicht notwendig im unmittelbaren Zeigen desselben auf der

Oberfläche, sondern sie besteht zunächst im Festhalten desjenigen Materialcharakters, der einmal irgendwie für den Eindruck des Beschauers ins Dasein gerufen ist.

Hiernach ist auch die Frage der Echtheit des Materials zu beantworten. Gesetzt, es gelänge in irgendwelchem unechten Material ein echtes in der Weise nachzuahmen oder wiederzugeben, daß der Eindruck des echten Materials erzeugt und nirgends gestört würde, so wäre das unechte Material ästhetisch das echte, möchte es im übrigen noch so unecht sein und von einem anderen als dem ästhetischen Standpunkt aus der Mißachtung anheimfallen. Die Frage ist im einzelnen Falle nur immer, ob die Nachahmung wirklich gelingt und nicht etwa da und dort doch wiederum der Eindruck entsteht, das Material wolle etwas sein, was es in Wahrheit nicht sei und nicht sein könne.

Die Oberfläche eines technischen Kunstwerkes ist aber zunächst „symbolisch" in einem anderen und allgemeineren Sinne als dem soeben angegebenen. Das Material des Kunstwerkes, etwa der Stein oder das Holz, ist herausgenommen, herausgebrochen oder herausgeschnitten aus einem umfassenderen Naturzusammenhange. Jetzt aber ist es hineinversetzt in den Zusammenhang eines Kunstwerkes. Es ist zum Träger der „Funktionen" geworden, die den Lebenszusammenhang des Kunstwerkes ausmachen und Gegenstand unserer ästhetischen Betrachtung sein sollen. Der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung aber ist jedesmal eine von aller Wirklichkeit losgelöste ideelle Welt. Und diese nun muß als solche sich zu erkennen geben. Nichts mehr an dem Material, das zum Träger der ideellen Welt geworden ist, darf mich an die Zugehörigkeit zur rohen, d. h. künstlerisch ungestalteten Natur erinnern.

Dieser Forderung nun wird zunächst genügt durch die künstlerische Bearbeitung der Oberfläche des Steines oder Holzes usw. Aber vielleicht ist auch dadurch der Eindruck des rohen Materials noch nicht aufgehoben. Dann wird jene „Loslösung" vervollständigt, indem eine dichte Schicht oder „Haut" das künstlerische Erzeugnis umschließt. Eine solche wird hergestellt durch Beizung, Tönung, Politur, den Firnißüberzug, die Glasur,

das Auftragen von Farbe bei Holz, Stein, Ton, durch die Patina bei Bronze. Davon war, wie man sich erinnert, schon bei anderer Gelegenheit die Rede. Hat das Material an sich eine Haut wie Glas, oder gewinnt es irgendwie durch die natürliche Bearbeitungsweise eine dichte Oberfläche, so bedarf es keines besonderen Mittels mehr, dieselbe herzustellen.

Auch an dieser Stelle weise ich aber noch einmal besonders hin auf die „Patina", den feinen Überzug von Flechten u. dgl., welcher dem Steine durch die Witterung zuteil wird. Hierdurch vollzieht sich einerseits jene Loslösung und damit zugleich eine Vereinheitlichung des Ganzen in sich. Andererseits ergibt sich daraus ein Weiteres, das dem Bauwerk eine neue ästhetische Charakteristik zu verleihen vermag. Die fragliche Patina vereinheitlicht das Bauwerk mit der umgebenden Natur. Sie verwebt es gegebenenfalls insbesondere aufs unmittelbarste mit dem Boden, aus welchem das Gebäude wächst und zu dem es demgemäß hinzugehört. Ein gotischer Bau etwa ist erst fertig, wenn er diese Haut gewonnen hat und dadurch in sich auch mit dem Boden vereinheitlicht ist.

Hier scheine ich einem Widerspruch zu verfallen. Erst sollte die „Haut" loslösen, jetzt erscheint sie als Mittel der Vereinheitlichung. In der Tat liegt hier kein Widerspruch vor. Jene Loslösung ist isolierende Heraushebung des Materials aus seinem rohen Naturdasein; diese Vereinheitlichung dagegen ist Hineinnahme der Lebendigkeit der umgebenden Natur in die ideelle Welt des fertigen Kunstwerkes, eine Erweiterung des Kunstwerkes über sich selbst hinaus und damit in sich selbst, eine Verwebung desselben in einen weiteren Lebenszusammenhang. Die Vereinheitlichung des Bauwerkes mit dem Boden insbesondere ist die Hineinnahme der Lebendigkeit des Bodens in das Kunstwerk oder die ideelle Welt desselben. Diese ist gefordert, wenn der Boden das Bauwerk aus sich „wachsen" läßt. Derselbe ist dann insofern Teil des Bauwerkes.

Erwähnt kann hier auch schon die Bekleidung der Wände mit Teppichen, Tapeten u. dgl. werden. Doch gehört diese nicht durchaus in dies Gebiet, da dabei noch ein anderes Moment,

nämlich die Wohnlichkeit, die freundliche Beziehung der den Wohnraum umschließenden Wände zum Menschen, für welche derselbe bestimmt ist, in Frage kommt.

Stoffliche Symbolik der Oberfläche.

Zunächst aber ist jene „Haut" ein Mittel der Idealisierung des Materials und damit des Kunstwerkes, d. h. ein Mittel der Heraushebung aus der Sphäre der rohen Naturprodukte, ein Mittel der sichtbaren Hineinstellung des Materials in den Dienst der Kunst oder den Dienst der ideellen Welt, welche das Kunstwerk heißt. Endlich aber ist sie auch, sofern sie jedesmal der Eigenart des Materials entspricht oder gar daraus unmittelbar und von selbst sich ergibt, Zeuge dieser Eigenart und damit zugleich Element einer stofflichen Symbolik im oben vorausgesetzten Sinne, d. h. im Sinne einer solchen, durch welche die stoffliche Wesenheit des Materials charakterisiert wird. Es gehört ja mit zur Natur des Steines, daß er in Wind und Wetter eine bestimmte Patina gewinnt. Es gehört ebenso mit zum Wesen des Holzes, daß es die Beize oberflächlich einsaugt; es gehört zum Wesen der Metalle, diese oder jene metallische Patina zu gewinnen. Und auch schon die Glättung des Holzes, abgesehen von jedem Überzug, läßt in ihm das innere Gefüge, die Faserung und Maserung, reiner zutage treten, als es die bloße rohe Bearbeitung, etwa mit der Säge, vermag.

Solche stoffliche Symbolik kann aber je nach der Natur des Materials durch sehr verschiedene Mittel geschehen, auch durch solche, die den soeben erwähnten völlig entgegengesetzt scheinen. Man denke etwa hier wiederum an die Rustikabehandlung der Steinoberfläche. Diese läßt die ungefüge, trotzige Kraft des Steines anschaulich werden. Und sie tut dies in überzeugendster Weise. Insofern ist auch sie stofflich symbolisch oder ein Mittel der stofflichen Symbolik. Hier ist aber eine besondere Bemerkung zu machen: Es ist bei der Rustikabehandlung von entscheidender Wichtigkeit, daß sie als eine künstliche erscheine. Nicht der Schein des natürlichen Bruches soll erzeugt werden. Dies wäre ein totales

Mißverständnis des Motives. Sondern die Kraft soll veranschaulicht werden, die den sichtbaren Schlägen des bearbeitenden Instrumentes Trotz bietet, also eben in der künstlichen Bearbeitung sich verrät.

Hierin verwirklicht sich zugleich ein allgemeines Prinzip. Ich sagte schon, getriebene Arbeit soll als getrieben sich darstellen. In analoger Weise soll die Schnitzerei das Schnitzmesser verraten, also nicht eine glatte Oberfläche zeigen, wie die gepreßte Holzmasse sie zeigt. Dies letztere nun heißt zunächst nicht: die Schnitzerei soll das Schnitzmesser zeigen, das ungeschickt mit dem Material umgeht, sondern sie soll dasjenige Schnitzmesser zeigen, das seinen Zweck völlig erreicht.

Aber der Zweck ist eben die Herausarbeitung von Formen in Holz, also nicht die Ertötung des Holzes durch die Form. Andererseits soll die Schnitzerei das Schnitzmesser erkennen lassen, nicht weil wir uns bei der Betrachtung des geschnitzten Holzes für den Schnitzer und sein Messer interessieren. Dies wäre dasselbe Mißverständnis, das auch mitunter in der Forderung sich verbirgt, wir sollten in der Malerei die „Hand" des Künstlers sehen. Was wir sehen, wenn wir in Holz das Schnitzmesser sehen, ist in Wahrheit nicht das Schnitzmesser, sondern das Holz, das Holz nämlich, das dem Schnitzmesser gegenüber oder in der Behandlung durch dasselbe sein eigenes Wesen und seinen eigenen Willen kund gibt. Auch in dem Material, dem durch die Maschine eine Form aufgezwungen worden ist, „sehen" wir etwas, nämlich die Maschine. Und die Maschine ist an sich nichts Unwürdigeres als das Schnitzmesser. Aber durch jene ist die Freiheit und Eigenwilligkeit des Materials zugrunde gerichtet. In der Bearbeitung durch dieses dagegen kommt sie zu ihrem Rechte. Das künstlerische Erzeugnis, das daraus sich ergibt, ist also nicht eine Vergewaltigung des Materials, sondern ein freier Kompromiß zwischen dem Willen desselben und dem Willen des Künstlers, ein freier, weil ein solcher, in welchem beide ihren Willen haben. Nun eben dies ist auch der Sinn der Rustika. Sie zeigt den Willen des Steines in der künstlerischen Bearbeitung.

Die Farbe der Oberfläche.

Die Frage nach der künstlerischen Oberflächenbehandlung des technischen Kunstwerkes erfordert aber noch ein besonderes Eingehen auf ein Moment der Oberfläche, nämlich auf die Farbe. Farbe ist ein Überzug und demnach zunächst geeignet, jene allgemeine Aufgabe der Loslösung des Kunstwerkes aus dem Naturzusammenhang und rohen Naturzustande und die Hineinstellung in die ideelle Welt des Kunstwerkes zu bewirken. Worauf aber hier Gewicht gelegt werden soll, ist dies, daß auch in der Farbe bald mehr, bald minder die Natur des Materials zu ihrem Rechte kommen kann. Ich nehme ein von den bisherigen Beispielen technischer Materialien weit abliegendes Beispiel, die glänzende Seide. Sie reflektiert da und dort weißes Tageslicht. Darin liegt eine Wechselwirkung des Materials mit dem von außen kommenden Lichte, das an sich ästhetische Bedeutung hat. Aber dies Wechselspiel ist zugleich ein Kampf, und in dem Kampfe kann auch etwas vernichtet werden. Und dies geschieht, wenn die Farbe der Seide dunkel ist; sie erscheint dann da, wo die Reflexe stattfinden, ausgelöscht. Das weiße Licht tritt an ihre Stelle. Dagegen sind die weißen Reflexe der lichten Farbe verwandt.

Es scheint in ihnen die Lichtnatur der Farbe, etwa des lichten, weißlichen Gelb oder Grün, herausgenommen oder hervorgelockt und für sich zum vollen Rechte gebracht. Es scheint im Ganzen des Gewebes bald, d. h. wo die Farbe als solche zu ihrem Recht kommt, das Licht zurückzutreten, bald das darin enthaltene Licht anerkannt. Darum sind vor allem lichte Farben dem Wesen der Seide gemäß.

Und analog wie bei der Seide verhält es sich beim Porzellan. Auch hier scheint die dunkle Farbe durch das Spiel des Lichtes, das von der Glasur da und dort zurückgeworfen wird, zerstört, dagegen aus der lichten Farbe eine Seite ihres Wesens hervorgelockt und zu ihrem Rechte gebracht.

Den vollen Gegensatz zur Seide bildet der Samt. Das Licht, das die Kanten streift, läßt die Farbe hervortreten. In den Tiefen dagegen wird es aufgesaugt, und die Farbe tritt ins

Dunkel zurück. Sie scheint hier zu schlummern und an jenen hervortretenden Stellen durch das Licht zum Leben geweckt. Darum ist dem Samt und ebenso dem Plüsch die volle Farbe natürlich.

Wiederum anders verhält es sich mit der Wolle. Das Licht trifft hier die einzelnen hervortretenden Fäden oder Haare des Gewebes und wird von ihnen reflektiert, in den Tiefen dagegen zwischen den Fäden verliert es sich. Beides zusammen breitet über das Gewebe einen grauen Schimmer oder einen Schimmer von mittlerer Helligkeit. Darum sind dem Wollgewebe vor allem die Farben von mittlerer Helligkeit gemäß. Man achte hier etwa darauf, wie in alten Teppichen das Weiß vermieden, d. h. durch Grau ersetzt und das Gelb in Graugelb verwandelt ist. Die herrschenden Farben sind die Farben von mittlerer Helligkeit, vor allem Blau und Rot. Der Künstler versucht hier nicht, mit jener Eigenart der Wolle den Kampf aufzunehmen, sondern er erkennt sie an. Und er wird dafür belohnt. Jener graue Schimmer erscheint wie ein das Ganze überziehender Schimmer, oder wie ich früher einmal sagte, als eine Decke, die wir in Gedanken abziehen. Wir nehmen demgemäß das Weiß, d. h. das Grau als weiß, das Graugelb als gelb. Und das Rot und Blau erscheint leuchtender und tiefer.

Jene Anerkennung der Natur der Seide wird gesteigert, wenn in dieselbe lichte Fäden, etwa gar Silber und Gold, eingewoben werden. Dadurch wird ihre Lichtnatur zur weiteren Geltung gebracht und ihr Recht, Licht zu reflektieren, weiter anerkannt.

Verwandte und doch wiederum davon verschiedenartige Weisen, den inneren Charakter eines Materials an der Oberfläche zutage zu bringen, finden wir auch sonst noch. Ich erwähne etwa eine Möglichkeit, die von den soeben genannten weit entfernt scheint: Die Krakelierung der Fayence, d. h. die künstlerische Herstellung feiner Risse in der Glasur. Dadurch wird diese charakterisiert als das eigentümliche Spröde, das sie ist. Zunächst wird hierdurch wie durch jene Behandlung der Seide ein vereinheitlichendes Netz über die Oberfläche gezogen, das die Farben ausgleicht und in ein einheitliches Medium taucht.

Dabei ist es aber wichtig, daß dies Vereinheitlichende nicht etwas Fremdes ist, sondern zugleich die innere Struktur des Materials darin zutage tritt.

Weitere Momente der stofflichen Symbolik.

Die Verwebung von Silber- und Goldfäden in die Seide, die Haarrisse in der Glasur der Fayence, verändern die Struktur der Oberfläche, aber sie schneiden noch nicht in diese ein. Dies nun tun andere Weisen der Oberflächenbehandlung, etwa die Intarsia in Holz und Stein, die Tauschirarbeit in Metall. Hierdurch aber werden neue Tugenden des inneren Gefüges des Stoffes offenbar. Die Holzoberfläche schmiegt sich gegen die Einlage aus Holz, Elfenbein, Perlmutter und hält sie elastisch sich ausdehnend fest. Die Bronze faßt und hält das Gold, das in die Vertiefungen, die in die Bronze eingegraben sind und nach unten sich weiten, eingeschlagen wird.

Daneben erwähnen wir die anders gearteten Techniken, in welchen durch Verbindungen von Teilen verschiedener Materialien für das Auge eine neue materielle Wesenheit geschaffen ist. Dies geschieht etwa, wenn Zellen und in sie eingeschmolzenes Email miteinander und mit ihrem metallenen Untergrund zu einem festen Ganzen verbunden erscheinen. In allen diesen Fällen sehen wir Materialien mit anderen, ihnen gleichartigen oder von ihnen verschiedenen, in Wechselwirkung treten und durch solche ihr inneres Wesen zu höherer Lebendigkeit gesteigert.

Dazu treten dann endlich die Weisen der Wechselwirkung selbständigerer Teile eines technischen Ganzen: das Verklammern, Einzapfen und dergleichen beim Holz, wovon schon die Rede war. Auch darin zeigt sich das innere Wesen des Materials, und es zeigt sich von immer neuen Seiten. Insbesondere ist aber auch hier auf die Verbindung verschiedener Materialien zu achten. Auch darin liegt eine eigentümliche Tüchtigkeit des Holzes, daß es den harten Nagel bereitwillig in sich aufnimmt und vermöge seiner natürlichen elastischen Expansionskraft festhält.

Zugleich aber ist die Beziehung zwischen dem Holz und dem

in dasselbe eingetriebenen Nagel vermöge eben dieser Elastizität der inneren Struktur des Holzes einerseits und der Härte des Nagels andererseits eine natürliche, also erfreuliche.

Hiermit nun ist ein neues Prinzip angedeutet: Auch die Verbindung verschiedener Materialien im technischen Kunstwerk kann das einemal den Materialien gemäß, und sie kann ein andermal eine Mißhandlung derselben sein. Getriebene Metallapplikationen etwa auf Marmor, die den Marmor zu kratzen scheinen, Nägel, durch die sie festgeheftet sind, und die der Marmor nur knirschend in sich eindringen läßt, sind Mißhandlungen des Marmors. Der Ton des Kratzens und Knirschens ist sein lauter Protest gegen solche Mißhandlung. Auch die Verbindung der beiden spröden Materialien Glas und Porzellan in dem porzellanumrahmten Spiegel und vieles andere gehört hierhin. Es ist unmöglich, daß der Künstler, der in seinem Materiale lebt, also mit ihm fühlt, dergleichen ertrage. Nur Materialien, die unter Voraussetzung einer bestimmten Weise der Verbindung einen „guten Klang" geben, gestatten dem Künstler diese Weise der Verbindung.

Schließlich darf in diesem Zusammenhange noch ein besonderer, dem menschlichen Willen nicht unterworfener Faktor erwähnt werden, der doch gleichfalls dazu beitragen kann, das innere Wesen des Materials zu offenbaren, nämlich die Zeit. Dabei denke ich nicht mehr an die Patina, welche die „Zeit" dem Steine und Metall, auch wohl dem Holz zu geben vermag, oder an die feine Schicht von Staub und Schmutz, die auf die Farbe des Teppichs vereinheitlichend wirkt, sondern ich denke an Einflüsse, die an sich zerstören, etwa an den die Oberfläche des Holzes angreifenden „Zahn der Zeit". Auch solche relative Zerstörungen können einen positiven ästhetischen Wert haben. Der „Zahn der Zeit" benagt jedes Material in einer diesem Material spezifisch eigenen Weise. Und damit kommt eben diese Weise des Materials zum Ausdruck. Und daraus kann dem Kunstwerk ein eigener Reiz erwachsen.

Sofern das Alter eines Kunstwerkes diese Wirkung übt, kann auch das Alter des Kunstwerkes als dasjenige bezeichnet werden, das jenen Reiz hervorbringt. Zugleich aber hat das

Alter nur vermöge solcher Wirkungen ästhetische Bedeutung. Dagegen hat das bloße Bewußtsein, daß ein Kunstwerk alt sei, oder es hat der durch das Alter bedingte historische oder archäologische Wert mit dem Kunstwerk nichts zu tun.

Von der Art der Oberflächenbehandlung und der Weise, wie darin das innere Wesen des Materials zur Aussprache kommt, unterscheiden wir ausdrücklich die Anerkennung des Materialcharakters durch die Formgebung oder die Anerkennung, welche die Teile des Kunstwerkes vermöge ihrer Form innerhalb des Ganzen üben. Sofern diese Formen irgendwelche Seite des Materials, irgendeine ihm eigentümliche Kraft sich betätigen lassen und veranschaulichen, sind dieselben ja notwendig auch Träger einer solchen „stofflichen Symbolik“.

Zugleich aber und zunächst weist die Form hin auf die Funktionen, auch auf solche, die von der besonderen Natur des Materials unabhängig sind. Insofern sind sie Träger einer besonderen Funktionssymbolik. So ist die Wulstform Trägerin einer Funktion des elastischen Nachgebens und des Gewinnens innerer Widerstandskraft in solchem Nachgeben.

Sofern aber solche Funktionen nur einfach Elemente sind in der Daseinsweise des Kunstwerkes, Faktoren in dem Lebenszusammenhang, den das Kunstwerk in sich selbst und ohne Beziehung nach außen repräsentiert, geben wir dieser Funktionssymbolik den besonderen Namen „immanente Funktionssymbolik“. Dieser steht dann die zweckliche Symbolik gegenüber. Diese ist wiederum Symbolik der zwecklichen Beziehung zu Dingen, oder sie ist unmittelbar Symbolik der zwecklichen Beziehung zum Menschen.

Immanente Funktionssymbolik und zweckliche Symbolik.

Den Sinn und Gegensatz dieser Arten der Symbolik mache ich deutlich an einem einfachen Beispiel. Die Teekanne etwa steht fest auf ihrer Unterfläche und gibt in der Ausbauchung

der eigenen Schwere nach und faßt sich wiederum in sich zusammen oder kehrt zur natürlichen Gleichgewichtslage zurück. Aber indem sie so sich ausbreitet, schafft sie zugleich der Flüssigkeit Raum, und indem sie sich wiederum zusammenzieht, umschließt sie dieselbe. Jenes Sichausweiten und Zusammenfassen nun an sich, oder sofern darin nur die Teekanne ihr eigentümliches Dasein gewinnt, ist ein Moment der „immanenten Funktionssymbolik". Daß sie aber zugleich der Flüssigkeit Raum schafft und sie einschließt, darin liegt ein Moment der zwecklichen und zwar der dinglich bezogenen zwecklichen oder Zwecksymbolik.

Betrachten wir aber mit Bezug auf die letztere Art der Symbolik auch noch den Ausguß der Teekanne. Derselbe ist, so nehme ich an, im Querschnitt rund und am unteren Ende weiter. In seinem Fortgange verengert er sich allmählich. Er setzt unten am Gefäß zunächst in horizontaler Richtung an, wendet sich darauf in leichter Biegung nach oben und endlich wiederum in ähnlicher Biegung nach außen. Damit nun schafft derselbe der Flüssigkeit einen natürlichen Ausweg. Sie vermag in den Ausguß ihrem natürlichen horizontalen Ausdehnungsbestreben folgend hineinzuströmen. Sie wird dabei von allen Seiten gleichmäßig in einen runden Strahl zusammengefaßt. Dieser Strahl wird dann ohne Gewalt verengert und ohne Zwang nach oben und außen geleitet, so daß er schließlich in natürlicher Bewegung aus der Haft sich befreien kann.

Damit nun tritt das Gefäß zu etwas von ihm Verschiedenen in Beziehung, nicht in eine feindliche, sondern in eine freundschaftliche und hilfreiche Beziehung, eine Beziehung des freiwilligen Entgegenkommens. Und dies alles liegt in der Form des Ausgusses. Wir sehen die Teekanne das Entgegenkommen üben und ihren Respekt vor der Flüssigkeit betätigen vermöge dieser Form des Ausgusses, oder wir sehen dies in der darin liegenden Bewegung.

Dadurch gewinnt das Gefäß eine neue Bedeutung. Dieselbe ist eine ästhetische Bedeutung, eben weil sie in der Form unmittelbar anschaulich liegt.

Und jetzt wenden wir unseren Blick auf den Henkel, der

sich dem Ausguß gegenüber befindet. Dieser fordert sichtbar auf zum Anfassen und Heben des Gefäßes. Und dies Anfassen und Heben ist ein bequemes und sicheres vermöge der Form des Henkels und vermöge der Stelle, wo der Henkel angebracht ist, vermöge der Weise des Henkels, sich in die Hand zu schmiegen, und vermöge seiner Weise, das Gefäß zu fassen oder an ihm zu haften.

Hierin nun liegt eine unmittelbare Beziehung zum Menschen, ein Sichdarbieten zu einer erfreulichen Tätigkeit des Menschen. Wiederum bekommt dadurch das Gefäß eine erhöhte Bedeutung. Es ist in ihm unmittelbar die erfreuliche Bewegung der fassenden Hand. Es liegt in ihm die darin sich verwirklichende Tätigkeit zunächst als potentielle Tätigkeit. Diese sehe ich in der Form des Henkels. Ich sehe ihm an, daß ich ihn und damit das Gefäß frei und bequem und sicher heben kann. Aber auch diese potentielle Tätigkeit ist Tätigkeit. Indem ich sehe, daß ich die Tätigkeit üben kann, sehe ich zugleich die Tätigkeit, die ich üben kann. Ich sehe sie, d. h. ich erlebe sie.

Hiermit kommen wir zurück auf das eingangs dieses Abschnittes Gesagte. Dort war die Rede von der Brauchbarkeit der Erzeugnisse der technischen Kunst zum praktischen Zweck oder von der Möglichkeit, daß dieselben dem praktischen Gebrauch dienen. Diese Möglichkeit, wurde gesagt, sei doch für das technische Kunstwerk nicht jederzeit wesentlich. Sondern wesentlich sei nur dies, daß es seiner eigenen Existenzfähigkeit diene.

Und hier wiederum wurde des weiteren Gewicht darauf gelegt, daß diese Existenzfähigkeit doch nicht als physische, sondern als ästhetische das Kunstwerk mit konstituiere, daß also jenes „Dienen" nicht als ein für den Verstand bestehendes, sondern als lebendiges Dienen, als Schaffung eines sich in sicherem Bestande erhaltenden lebensvollen Organismus Gegenstand der ästhetischen Betrachtung und des ästhetischen Genusses sei.

Eben dies nun gilt auch von dem Dienen zum praktischen Gebrauch. Auch hier ist ästhetisch bedeutsam nicht die physische Tatsache des Dienens, nicht die faktische Nützlichkeit, sondern

jener Eindruck des lebendigen Sichdarbietens oder jener in dem technischen Kunstwerke unmittelbar gesehenen, d. h. in der Betrachtung desselben erlebten menschlichen Tätigkeit.

Noch auf ein anderes Beispiel des hier in Rede stehenden Sachverhaltes sei hingewiesen. Dabei bezeichne ich zugleich diesen Sachverhalt noch etwas vollständiger. Nicht die Tatsache oder die verstandesmäßige Einsicht in die Tatsache, daß ein Sitzmöbel bequemes Sitzen erlaubt, hat ästhetische Bedeutung. Solch tatsächliches und für den Verstand erkennbares Dienen zum praktischen Gebrauch kann gewiß dem Kunstwerk Wert verleihen. Es wird dies zweifellos tun, wenn die Verwirklichung des praktischen Zweckes Wert hat. Der bequeme Stuhl etwa hat Wert, weil das bequeme Sitzen, das er ermöglicht, Wert hat. Aber dies ist nicht ohne weiteres ein Wert, der dem Stuhl für die ästhetische Betrachtung unmittelbar anhaftet; er ist, solange wir von dieser Bequemlichkeit nur wissen, kein ästhetischer Wert. Er ist kein in ihm selbst liegender oder ist kein „Eigenwert", sondern er ist ein bloßer Nützlichkeitswert. Alle ästhetischen Werte aber sind Eigenwerte.

Gesetzt aber nun, das bequeme Sitzmöbel ist nicht nur bequem, sondern es scheint „sich zu bequemen", d. h. wir gewinnen den Eindruck, es richte sich auf, breite sich aus, schmiege sich und schaffe durch solche Tätigkeit die Möglichkeit des bequemen Sitzens. Es biete sich durch diese Tätigkeit, also freiwillig, zum bequemen Sitzen sichtbar dar oder lade dazu ein. Dann allerdings gehört die praktische Brauchbarkeit zum ästhetischen Wesen des Sitzmöbels und macht einen wesentlichen Bestandteil desselben aus. Jetzt weiß ich eben nicht nur verstandesmäßig von der Zweckmäßigkeit, sondern ich finde in dem Gebilde eine darauf gerichtete, also sinnvolle Tätigkeit. Das Sitzmöbel spendet mir die Bequemlichkeit, schafft mir die Sicherheit und Freiheit der Bewegung und des Ausruhens, welche die Bequemlichkeit in sich schließt. Und es tut dies nicht nur tatsächlich, sondern nach Aussage meines unmittelbaren Eindruckes.

Indem aber für meinen Eindruck in dem Sitzmöbel jenes „Spenden" liegt, liegt darin zugleich das Gespendete, die durch

das Tun des Sitzmöbels mir ermöglichte Tätigkeit und die Bequemlichkeit, also Erfreulichkeit derselben. Ich „sehe“ in ihm, d. h. ich verspüre in der unmittelbaren Betrachtung des Objektes diese Sicherheit und Freiheit und das darin liegende Wohlgefühl. Ich sehe also dies Wohlgefühl dem Sitzmöbel an, d. h. ich erlebe es als aus ihm kommend und demnach darin liegend. Ich erlebe mit einem Wort mein körperliches Wohl als etwas, das an dies materielle Ding gebunden oder in dasselbe, obzwar in einem eigentümlich neuen Sinn dieses Wortes, eingefühlt ist.

Ebenso aber verhält es sich mit jenem Henkel der Kanne. Indem ich, so kann ich auch hier sagen, das Sichdarbieten desselben zum bequemen Fassen sehe, „sehe“ d. h. erlebe ich zugleich dasjenige, wozu das Objekt sich darbietet, in unserem Falle das bequeme und sichere Greifen und Fassen, Halten und Heben. Ich nenne den Henkel selbst „sicher und bequem“, weil ich in ihm unmittelbar die Sicherheit und Bequemlichkeit meines Tuns anschaue.

Gleichartige symbolische Elemente finden sich aber schließlich in allen möglichen Erzeugnissen der technischen Kunst. Die hohe Türe ladet zum freien Hindurchschreiten ein; ich sehe, d. h. ich fühle mich in der Betrachtung derselben unmittelbar so frei hindurchschreitend. Die niedrige Tür dagegen scheint die Freiheit des Hindurchgehens zu bedrohen. Das nach außen sich öffnende Portal eines Domes ladet in gleichem Sinne zum freien Eintreten ein. Auch in den Stufen sehen wir den bequem auftretenden und von Stufe zu Stufe schreitenden Fuß. Wir nennen darum wiederum die Stufen selbst „bequem“. In Wahrheit ist in allen solchen Fällen nur mein Tun bequem. Aber dieses Tun und demnach seine Bequemheit finde ich eben in dem Objekte. So ist auch beim bequemen Sessel das Ruhen und Ausruhen bequem. Aber wir sehen eben diese Bequemlichkeit der Form des technischen Kunstwerkes an.

Von dieser Bequemlichkeit des technischen Kunstwerkes nun ist in unseren Tagen überall die Rede. Aber es darf dabei nicht vergessen werden, daß auch ganz andere Arten menschlicher Verhaltungsweisen in gleicher Weise dem Kunstwerke,

insbesondere auch dem Sessel, einen „Charakter" geben können Ein Sitzmöbel etwa ladet seiner ganzen Bildung nach ein nicht zum bequemen, sondern zum aufrechten Sitzen oder zum Sitzen mit gehaltener Würde. Dann eignet ihm eben deswegen diese Würde. Oder ein Sitzmöbel scheint bestimmt, unverrückt an seiner Stelle zu stehen; ein anderes dagegen erscheint als leicht von der Stelle beweglich. Dann sehen wir in jenem das beharrliche Sitzen, in diesem menschliche Beweglichkeit.

So spricht sich der Mensch aus in allem, was vermöge seiner Bildung auf den Menschen hinweist und diesem zu einer bestimmten Art des Gebrauches sich darzubieten scheint. Darin liegt eine besondere Art der Vermenschlichung. Das Kunstwerk verdankt nicht nur sein Dasein einer inneren Tätigkeit, die letzten Endes nichts ist als meine Tätigkeit, sondern es fordert zugleich den Menschen sichtbar zu einer Tätigkeit auf und schließt auch damit menschliche Tätigkeit in sich.

Fünfundzwanzigstes Kapitel: Immanente Funktionssymbolik.

Hauptformen, Konjunktionen, Interpunktionen.

Jene „immanenten Funktionssymbole" zerfallen in viele Klassen. Alle Formen der Teile eines technischen Kunstwerkes sind Bestandteile einer Sprache. Sie erzählen in jedem einzelnen Falle eine Geschichte, nämlich die Geschichte, wie das technische Kunstwerk wird und durch die Wirkung der in ihm waltenden Kräfte sein eigenartiges Dasein gewinnt und behauptet. Diese Geschichte nun zerfällt in Abschnitte, Perioden, Sätze und einzelne Worte. Die Nacherzählung dieser Geschichte ist die ästhetische Beschreibung des Kunstwerkes.

Die wissenschaftliche Betrachtung des inneren Wesens dieser Sprache kann die Grammatik der Formen des technischen Kunstwerkes heißen. Diese aber zerfällt wie jede Grammatik in Formenlehre und in Syntax. Im Verständnis der Gesetzmäßigkeit des Sinnes der Formen des technischen Kunstwerkes endlich besteht die Logik derselben. Diese Logik ist, da jene Gesetz-

mäßigkeit eine Gesetzmäßigkeit von bewegenden Kräften ist, ästhetische Mechanik.

Der Formenlehre wiederum geht die Materiallehre voran. Zugleich geht diese in die Formenlehre stetig über. Ebenso geht die Formenlehre in die Syntax über. Und die Logik ist das überall Vorausgesetzte und alles Beherrschende.

Gewisse Elemente der Formenlehre nun wurden in unserem dritten und vierten Abschnitt gegeben. Man erinnere sich etwa speziell an das, was über die Form des Wulstes und der Einziehung und über die Kombinationen beider vorgebracht wurde. Im vierten Abschnitte wurde dann auch eine teilweise ästhetische Beschreibung von technischen Kunstwerken versucht. Dabei war auch schon die Rede von Arten der Zusammenfügung von Formen zu einem sinnvollen Ganzen, also von „Sätzen“ und „Perioden“. Darin lagen Elemente der Syntax der technischen Formen. Auch der allgemeine Sinn der Logik der Formen des technischen Kunstwerkes ist uns deutlich geworden.

Es können aber nun noch unter den Formen der Teile des technischen Kunstwerkes hinsichtlich ihrer Stellung im Ganzen verschiedene Gattungen unterschieden werden. Gewisse dieser Formen sind Hauptformen, d. h. sie sind Formen der größeren Glieder in dem Organismus, den das technische Kunstwerk repräsentiert. Sie sind vergleichbar den Begriffsworten der Lautsprache, den Ding- und Eigenschafts- und Tätigkeitsworten.

Diesen aber können gegenübergestellt werden die verbindenden Formen, die Konjunktionen, andererseits die Interpunktionen. Diese letzteren sind trennende Glieder. Doch können sie nicht trennen, ohne zugleich zu verbinden. Und die Konjunktionen können, wenn sie selbständige Formen sind, nicht verbinden, ohne eben damit zugleich zu trennen. Der Unterschied dieser beiden Formarten ist also ein relativer. Auch die Konjunktionen und Interpunktionen aber sind von Hause aus oder an sich Begriffsworte, d. h. auch sie bezeichnen Funktionen. Aber sie bezeichnen nicht Hauptfunktionen, sondern eben Funktionen der Verbindung und Trennung, der Vereinheitlichung und Verselbständigung von Hauptfunktionen. Sie

bezeichnen wohl Funktionen von gleicher Art wie die Hauptformen oder Begriffsworte. Aber diese sind herabgesetzt zu solchem Dienste der Verbindung und Trennung. Die Formen, in welchen sie zum Ausdruck kommen, sind herabgesetzt zu Zwischenformen.

Auch gewisse Konjunktionen sind uns bereits begegnet. Wir sahen etwa die Triglyphen nach oben angeknüpft durch das Astragal. Dies ist eine Schmuckform der Naht. Im Astragal offenbart und verdeckt sich zugleich eine Trennungslinie. Es fungiert, wenn es, wie üblich, horizontal „verläuft", weder nach oben noch nach unten, sondern einzig in seiner eigenen horizontalen Richtung; es erstreckt sich im rhythmischen Wechsel der Ausbreitung und des Anhaltes oder der Rückkehr in sich selbst in dieser Richtung. Damit sind auch die Glieder, die es verknüpft, nicht als von oben nach unten gegeneinander wirkend bezeichnet, sondern einfach als zusammengehörig oder als eine ruhige und feste Einheit bildend. Das Astragal ist das einfache „und" der Lautsprache. In dem oben erwähnten Falle bezeichnet es einfach den Geison und die Triglyphe als zusammengehörig und demnach die Wirkung der Last als von dem Geison auf die Triglyphe unmittelbar übergehend und in dieser weitergehend. Ein andermal wiederum bezeichnet das Astragal den einfachen Absatz in einer durchgehenden von unten nach oben laufenden oder auch in einer horizontalen Bewegung.

Im Gegensatz hierzu steht das Stäbchen. Dasselbe ist ein Punkt des Konfliktes im kleinen. Er setze etwa an eine vertikal nach oben gehende Bewegung eine weitere vertikale Bewegung an. Diese aber sei weder eine einfache Fortsetzung jener, noch auch eine durchaus frei einsetzende Bewegung, sondern sie setze sich auf die vorangehende auf. Dies Sichaufsetzen schließt in sich, daß die sich aufsetzende Bewegung in dem, was ihr vorangeht, einen Stützpunkt hat, d. h. daß die vorangehende Bewegung in einem Punkt des ruhigen Gleichgewichts eingemündet ist. Ein solcher nun stellt sich in dem Stäbchen dar. In ihm sehen wir die vorangehende Bewegung sozusagen aufgefangen und innerlich verarbeitet. Das Stäbchen ist damit dasselbe wie der Wulst, nur eben im kleinen. Es bezeichnet

wie der Wulst das Suchen und Gewinnen des festen Stützpunktes für eine von ihm ausgehende neue Bewegung.

Das genaue Widerspiel dieses Spieles versinnlicht die Kehle. Sie ist eine Einziehung im kleinen. In ihr löst sich ein folgender Teil von einem vorangehenden. Und es leuchtet ein, wann diese Lösung am Platze ist, nämlich dann, wenn eine neue Bewegung spontan einsetzen soll. Die „Lösung" ist in solchem Falle erforderlich, wenn die neue Bewegung zugleich eine Gegenbewegung in sich verarbeiten soll. Sie besagt dann, daß diese Gegenbewegung nicht auf den ihr vorangehenden Teil sich überträgt. Es setze etwa an den vertikalen Schaft einer dorischen Säule die nach auswärts gehende Bewegung des Echinus an. Dieser hat die Last des Gebälkes in sich zu verarbeiten. Soll nun diese Last einzig und allein durch den Echinus verarbeitet, also der Schaft entlastet werden, dann muß der Echinus von dem Schafte durch eine Kehle sich lösen. Diese ist, wie ehemals gesagt, eine Einziehung. Als solche repräsentiert sie eine spontane Tätigkeit. Damit schließt sie den Gedanken, daß die Last in ihr zur Wirkung komme, aus. Und damit ist weiterhin der Schaft entlastet. Er erhebt sich frei und überläßt es dem Echinus, mit der Last fertig zu werden. Davon war oben die Rede.

Von dem Astragal sagte ich, es repräsentiere das einfache „und". Mit annähernd gleichem Rechte können wir sagen: Stäbchen und Kehle repräsentieren das „weil" und „wenn". Sie sind kausale Konjunktionen, das Stäbchen ist die passive, die Kehle die aktive Konjunktion. Zugleich verhalten sie sich wie Bindung und Lösung.

Zu den Konjunktionen können auch die „Anläufe" und „Abläufe" gerechnet werden. Sie sind überleitende Glieder. Hierbei ist nicht an den Anlauf und Ablauf des Säulenschaftes gedacht; denn diese sind in Wahrheit das Anfangs- bzw. Endstadium der einheitlich durchgehenden Bewegung in den fraglichen Gebilden. D. h. sie sind Anfangs- bzw. Endstadien von Einziehungen. Aber ich denke etwa an die Anläufe und Abläufe im gotischen Bau.

Ich denke an die „Abläufe", welche die im ganzen rastlose

Aufwärtsbewegung der Glieder des gotischen Baues für einen Moment unterbrechen und das Einmünden dieser Bewegung in einen Moment der Ruhe bezeichnen; ich denke andererseits an die nachfolgenden Anläufe, d. h. die auf diese Ruhepunkte folgenden Schrägen, in welchen die für einen Moment aus ihrer Konzentration herausgetretene und damit relativ zur Ruhe gekommene Bewegung wiederum in die Konzentration zurückkehrt und damit von neuem in Aktivität tritt.

Beides zusammen ergibt das für die Gotik charakteristische Motiv der gotischen „Nase". Nirgends so sehr als hier spricht sich das zu allem Tragen und Feststehen auf einer gewonnenen Unterlage gegensätzliche rastlose vertikale Weiterstreben, das „Wachsen" des gotischen Baues aus. Die Nasen sind nicht Punkte eines ernsten Konfliktes, sondern vielmehr Punkte des Anhaltes im rastlosen Weitergehen der Bewegung nach oben, Punkte des momentanen Nachlassens, sozusagen des Atemholens; sie sind andererseits Punkte der Wiederaufnahme der Bewegung.

Allen solchen „Konjunktionen" stehen nun die einfachen „Interpunktionen" gegenüber. Sie bezeichnen Punkte der Ruhe, in denen eine Bewegung zum Abschluß gekommen ist und jenseits deren eine neue gleichgerichtete Bewegung beginnt, oder Punkte, in welchen entgegengesetzt gerichtete Bewegungen sich treffen. Sie sind im einen Falle Haltpunkte in der fortschreitenden Bewegung, im anderen Falle Punkte des ruhigen Gleichgewichtes. Doch wird auch im ersteren Falle die Fortsetzung der Bewegung jederzeit zugleich eine Art der Gegenbewegung oder der Rückwirkung in sich tragen, so daß auch die Haltepunkte in der fortschreitenden Bewegung zugleich Punkte des Gleichgewichtes zwischen entgegengesetzt gerichteten Bewegungen sind. Solche Ruhepunkte sind etwa die Plättchen oder Riemchen zwischen den Teilen der attischen Basis. Die Bewegung im Ganzen der Basis ist eine fortschreitende. Sie ist eine Bewegung nach oben und zugleich im ganzen eine Bewegung der fortschreitenden Verengerung. Andererseits sind doch die Teile der Basis gegeneinander relativ selbständig. In jedem der Teile hebt eine Bewegung an und kommt diese Bewegung zu Ende. Den Ruhepunkt nun be-

zeichnen die Plättchen. Die verschiedenen Bewegungen in den Teilen der Basis, dem unteren Wulste, der Einziehung und dem oberen Wulste, sind aber auch wiederum gegeneinander gerichtete Bewegungen; die Einziehung vor allem wirkt nach oben und unten, die beiden Wülste auseinander haltend. Und die Wülste üben eine Gegenbewegung. In den Plättchen aber erscheinen jedesmal die Bewegung und Gegenbewegung durch einander aufgehoben.

Damit ist schon gesagt, daß die fraglichen Gebilde, indem sie trennen, auch verbinden. Sie verbinden aber noch in anderer Weise, nämlich sofern der Grundzug der ganzen Säule, die reine vertikale Bewegung in ihnen heraustritt. In der Tat ist es natürlich, daß da, wo die Bewegung in den einzelnen Gliedern zum Stillstande gekommen ist, das einheitliche Ganze, aus dem die Glieder vermöge ihrer selbständigen Bildung heraustreten, wiederum zu seinem Rechte kommt. Indem also die Plättchen die Teile aneinander binden, binden sie dieselben zugleich in dieser eigentümlichen Weise an das Ganze.

Die Interpunktionen der Lautsprache trennen Perioden, Sätze oder Satzteile. Sie sind Interpunktionen im großen und im kleinen. So ist auch in den Interpunktionen der Architektur und der technischen Künste überhaupt ein Unterschied der großen und der kleinen Interpunktionen. Die Deckplatte des Säulenkapitäls etwa bezeichnete ich schon als den Punkt, den der Baumeister setzt, nachdem der Satz, d. h. die ganze Säule zu Ende ist. Der Architrav endlich ist ein Punkt nicht für die Säule, sondern für das Ganze aus vielen Säulen. Für die Säulenreihe ist er zugleich die Stelle des Gleichgewichtes zwischen den einander entgegenwirkenden Hauptteilen des dorischen Baues, den Säulen einerseits und dem Gebälk, das darauf lastet, andererseits.

Von diesen Dingen nun war, wie man sich erinnert, schon im ersten Bande dieser „Ästhetik“ die Rede. Aber um der Vollständigkeit unseres gegenwärtigen Zusammenhanges willen, und um das dort Gesagte etwas weiter zu führen, mußte ich hier darauf zurückkommen. Und so war auch ehemals schon die Rede von weiteren Motiven, die wir an dem technischen

und speziell dem architektonischen Kunstwerke unterscheiden können. Wir sprachen von Motiven der Überleitung, etwa von einer vertikalen Bewegung zu einer sich daran ansetzenden horizontalen.

Gemeint sind hierbei selbständige überleitende Formen. Lastet etwa ein horizontales Gebilde auf einem vertikalen, so kann in einfachster Weise durch ein in die Ecke eingefügtes kehlenartiges Gebilde der Gegensatz des Lastenden und des gegen die Last sich Aufrichtenden gemildert werden und das Ineinanderübergehen jener Gebilde, der fortgehende Fluß des Ganzen, relativ an die Stelle treten.

Endigungssymbole.

Dann vor allem auch war die Rede von Formen, die das Ende eines technischen Kunstwerkes, richtiger: das Ende einer Gesamtbewegung oder Gesamttätigkeit zur Anschauung bringen, von Endigungssymbolen. Hier stehen sich, so sahen wir, zwei Möglichkeiten gegenüber, die charakteristisch verschieden sind. Wir sehen etwa in einem kräftigen Kranzgesims ein Bauwerk nach oben bestimmt und endgültig abschließen. Wir sehen ein andermal die in ihm wirkende vertikale Bewegung wohl gleichfalls in einem Gesims aufgehalten, zugleich aber darüber hinausklingen und jenseits in Figuren, Pyramiden u. dgl. endigen. Zum letzteren Motiv stellten wir schon die Motive der Fransen, die ein Gewebe seitlich oder nach unten endigen, und der Troddeln und Quasten, die es speziell nach unten zu abschließen und die nach unten zu in sich zur Ruhe kommende Bewegung desselben versinnlichen, in Parallele. Im übrigen gaben jene beiden entgegengesetzten Weisen der Endigung ihr Analogon in den männlichen und weiblichen Reimen der rhythmisch gebundenen Rede.

Für das „Ausklingen“ ist es jedesmal charakteristisch, daß es nicht geschieht ohne vorangehenden Anhalt oder ohne ein Moment, in welchem die Gesamtbewegung, die ausklingen soll, aufgehalten wird. Es ist eben das Ausklingen einer zunächst gleichartig fortgehenden Bewegung nur verständlich, nachdem dieselbe an einer Stelle aufgehalten und damit schon teilweise

aufgehoben oder zur Ruhe gebracht ist. Dazu tritt ein anderes Moment, das uns das Ausklingen weiter verständlich macht, nämlich die Zerteilung der ausklingenden Bewegung. Davon sogleich.

Das Ausklingen oder das Verklingen nach oben kann geschehen in vielerlei Formen. Die typische Form des Verklingens ist die Spitze. In ihr zergeht oder erlahmt eine Bewegung einfach in sich. In den Blattspitzen zergeht sie, so wie die Bewegung des Wachstums in Pflanzen zergeht. Ist die Blattspitze umgebogen, so erscheint dies Wachstum in ausgesprochener Weise zunächst als gegen die Schwere angehend und sie überwindend, dann aber in dem Maße, als die vertikale Bewegung in solcher Überwindung der Schwere in sich selbst sich verzehrt, also schwächer wird, als der Schwere nachgebend.

Von dem Zergehen in der Spitze ist charakteristisch verschieden das Endigungssymbol der Kugel. In die Kugel klingt nicht eine vorhandene Bewegung hinein, um darin zu verklingen. Sondern das Motiv der Kugel setzt voraus, daß eine Bewegung schon abgeschlossen, genauer, daß sie endgültig aufgehalten ist. Aber nun setzt sich auf den Abschluß die Kugel als etwas relativ Neues auf und versinnlicht durch ihre in sich zurückkehrende Bewegung noch ausdrücklich die Unmöglichkeit, daß etwas weiteres sich aufsetze.

Uns in unmittelbarster Weise verständlich, weil uns menschlich am unmittelbarsten vertraut, ist endlich das Endigungssymbol, das in abschließenden menschlichen Figuren liegt. Das Aufrechtstehen einer menschlichen Gestalt versinnlicht zunächst die von unten nach oben fortgehende Bewegung. Der Kopf aber schließt den Gedanken des absoluten natürlichen Abschlusses in sich.

Daß den Symbolen des Endigens nach oben auch in der Architektur Symbole des Endigens oder Verklingens nach unten entsprechen, haben uns schon die Triglyphen bzw. die an der zugehörigen Tropfenregula hängenden Tropfen gezeigt. In den Tropfen zerteilt sich zunächst die in der ganzen Breite der Triglyphe nach unten strömende Bewegung. Das Verklingen aber besteht darin, daß nun diese zerteilte Bewegung in den

einzelnen Punkten, den Tropfen, aufgehalten wird, so wie die Gesamtbewegung schon vorher in der Regula aufgehalten war. Dies letztere und der Umstand, daß die Bewegung zerteilt, also in einzelne kleinere Bewegungen aufgelöst ist, macht auch hier jenes zu Ende Kommen verständlich.

Zugleich ist hiermit schon ein charakteristischer Gegensatz des Verklingens nach unten und jenes in der Spitze stattfindenden Verklingens nach oben angedeutet. Bei diesem faßt sich die an lebendiger Kraft und an Raschheit abnehmende Bewegung nach oben mehr und mehr zusammen, um endlich in einem Punkte zusammengefaßt zu sein. In der sukzessive sich mehrenden Zusammenfassung oder der „Verjüngung" erhält sich die Bewegung; ja die Zusammenfassung würde an sich eine sukzessive Steigerung der Bewegung in sich schließen. Zugleich sehen wir doch in dieser sukzessiven Zusammenfassung die Bewegung ihrem Ende sich nähern. Sie hat schließlich gar keine Breite mehr. Sie nähert sich dem Punkt. Der Punkt aber, in dem sie sich schließlich zusammenfaßt, ist ein Nichts. Indem die Bewegung keine Breite mehr hat, schwindet sie also dahin. So entsteht uns hier im ganzen der Eindruck einer beständig fortgehenden Konzentration der Kraft, aber einer solchen, in welcher die Kraft zugleich allmählich sich ausgibt. Dies Sichausgeben aber verstehen wir wohl. Die Bewegung überwindet ja in ihrem Fortschritte sukzessive die Schwere; und indem sie dies tut, verzehrt sie sich.

Motive des Ausklingens nach unten. Die dorischen Tropfen.

Anders verhält es sich mit der nach unten verklingenden Bewegung. Diese überwindet keine Schwere. Sie ist ja vielmehr Wirkung der Schwere. Und diese kann nur aufhören, indem sie aufgehalten wird. Eine nach unten gehende Bewegung aber kann, allgemein gesprochen, in doppelter Weise aufgehalten werden. Einmal dadurch, daß sie auf etwas unter ihr Befindliches und in sich Festes aufstößt. Andererseits kann sie aufgehalten werden in sich selbst oder durch eine in dem Gebilde selbst, in welchem die Bewegung wirkt, vorhan-

dene und dieser Bewegung entgegenwirkende Kraft. Dies letztere ist die einzige Möglichkeit, wenn ein Gebilde frei nach unten endigt. Und von solchem freien Endigen reden wir hier allein.

Diese gegenwirkende Kraft kann nun aber sehr verschiedener Art sein und demgemäß verschieden wirken. Im einfachsten Falle ist sie einfach die Kraft des vertikalen inneren Zusammenhaltes, welche in jedem festen Gebilde der vertikal ausdehnenden Tätigkeit gegenübersteht, oder sie ist nichts als die innere Festigkeit, die der weiter und weiter gehenden vertikalen Ausdehnung irgendwo ein Ziel setzt. Wirkt diese der abwärts gehenden Bewegung oder den Teilbewegungen, in welche dieselbe sich aufgelöst hat, entgegen, so kommt diese Bewegung einfach in sich zur Ruhe. So kommen die Fäden, in welche ein Gewebe jenseits des Saumes sich löst, in sich selbst vermöge ihres inneren Zusammenhaltes zur Ruhe, oder kommt die Abwärtsbewegung, die in den „Zahnschnitten“ sich zerteilt, vermöge des einfachen Zusammenhaltes der Masse in den „Zähnen“ oder vermöge des Widerstandes der inneren Festigkeit derselben am unteren Ende der „Zähne“ zur Ruhe.

Es kann aber auch dieser innere Zusammenhalt sich in sichtbare Bewegung auflösen, d. h. er kann sich darstellen als ein sichtbares Übergleiten der Bewegung nach unten in eine Bewegung nach oben, als eine sichtbare stetige Überwindung der nach unten gehenden Bewegung durch eine Tendenz der Rückkehr derselben in sich selbst. Daraus ergeben sich nach unten gerundete Endigungssymbole, Endigungen in hängenden Bogenlinien.

Und es kann im vollen Gegensatze dazu auch hier die der Bewegung nach unten entgegenwirkende Kraft in ihrem stetigen Fortwirken ein allmähliches Zergehen der Abwärtsbewegung zu bewirken scheinen. Dann entstehen auch hier spitze Formen der Endigung. Diese Formen können den Formen der Endigung nach oben ähneln. Dies hindert doch nicht, daß sie prinzipiell oder in ihrer inneren Wesenheit etwas anderes sind.

Schließlich aber besteht eine für die Endigung nach unten spezifisch charakteristische Möglichkeit. Was ich meine, ist dies: Der Bewegung nach unten wird ein Ziel gesetzt nicht durch

eine Kraft, welche jene Bewegung sukzessive lähmt, sondern durch eine eigene Gegenbewegung. Dies wiederum nicht in dem Sinne, daß jene allmählich in diese überginge, also die Bewegung nach unten stetig in sich zurückkehrte, sondern es tritt der Bewegung nach unten in dem Gebilde selbst eine diese zurückdämmende Bewegung gegenüber. Auch diese aber entsteht nicht aus dem Nichts, sondern die Bewegung nach unten ruft die letztere als eine Art der elastischen Gegenwirkung hervor. Beide Bewegungen verhalten sich also wie Aktion und dadurch in dem Gebilde herbeigeführte Reaktion, wie Schlag und dadurch provozierter Rückschlag. Es wirkt von dem unteren Ende des Gebildes her nach oben eine Gegenbewegung, die auf die Bewegung von oben nach unten trifft und sie sozusagen in sich zurückschiebt.

Das Gebilde erscheint dann durch die Schwere erst gestreckt. Es sinkt oder hängt, zugleich sich verdünnend, sichtbar herab. Es gibt der Schwere sichtbar nach. Dadurch aber wird nun die Kraft des vertikalen inneren Zusammenhaltes in Anspruch genommen und eine Gegenwirkung derselben geweckt. Und während die vorangehende Streckung eine Verdünnung des endigenden Gebildes erzeugte, bewirkt nun diese Gegenwirkung nach oben eine Verbreiterung desselben nach seinem unteren Ende zu. Das Ineinander der streckenden Kraft der Schwere und der Gegenwirkung der Kraft des inneren Zusammenhaltes und das ruhende Gleichgewicht beider, wie es etwa in den Zahnschnitten sich ausspricht, wird also hier in ein Nacheinander, in ein Hervorgehen des Gleichgewichtes aus einer Folge von Aktion und Reaktion verwandelt.

Diese lebendigste und charakteristischste Form der freien Endigung nach unten nun zeigen jene Tropfen der dorischen Triglyphen.

Diese sinken in der Tat herab und strecken sich, um dann sich von unten nach oben in sich zurückzuziehen. Dies letztere verbreitert sie nach unten zu. Umgekehrt sagt uns diese Verbreiterung mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, daß eine Reaktion einer begrenzenden oder zurückdämmenden Kraft gegen die streckende und verdünnende Wirkung der Schwere das-

jenige ist, was die Teilbewegungen, in welche die Abwärtsbewegung der Triglyphe jenseits der Regula sich aufgelöst hat, aufhält und endgültig zur Ruhe bringt.

Daß aber die abwärtsgehende Bewegung der Triglyphen in diesen *kleinen* Gliedern, also relativ leicht und spielend, nämlich im Vergleich zur Wucht der Bewegung der Triglyphen, zur Ruhe gebracht werden kann, dies liegt daran, daß schon vorher die Abwärtsbewegung der Triglyphe im ganzen aufgehalten worden ist durch die in sich gleichfalls in die Breite gehende Regula.

Oder um den hier vorliegenden Sachverhalt im ganzen zu bezeichnen: Das Motiv der die Bewegung der Triglyphe im ganzen aufhaltenden Regula motiviert zunächst die *Zerteilung* dieser Bewegung und motiviert damit zugleich das Zurruhekommen dieser zerteilten, also der in einzelne *kleinere* Bewegungen aufgelösten Bewegung in diesen kleinen Gliedern. Hierdurch wird die Wucht der Bewegung, die in der Triglyphe von oben nach unten stattfindet, vermindert und doch zugleich der Eindruck dieser Wucht verstärkt, nämlich durch die Wahrnehmung der *Mittel*, wodurch die Bewegung schließlich endgültig zum Stillstand gebracht wird. Andererseits wird durch die Weise, wie dies geschieht, jeder Gedanke, daß die Bewegung von der Triglyphe her durch den Architrav *hindurchgehe*, ausgeschlossen. Positiv gesagt: dieser wird dadurch in überzeugendster Weise als der Ort der Ruhe und des Verharrens im ruhigen Gleichgewicht der antagonistischen vertikalen Bewegungen charakterisiert.

Vor allem aber mache ich noch darauf aufmerksam, wie nach dem Gesagten auch in den Tropfen noch der das ganze *dorische System* beherrschende Gedanke der klaren Scheidung und des unmittelbar anschaulichen Sichgegenüberstehens und Gegeneinanderwirkens der Bewegung von oben und der Gegenbewegung von unten und des Zusammentreffens beider und der ruhigen Spannung zwischen beiden an der Stelle des Zusammentreffens sprechend zum Ausdruck kommt.

Ich weise aber hier überhaupt so geflissentlich auf die Symbolik der dorischen Tropfen hin als ein Beispiel dafür, wie

Kunstformen auch im kleinsten aus ihrem inneren Wesen und zugleich aus dem Sinne des Zusammenhanges, in welchen sie hineingehören, verstanden werden können und müssen. Man hat, so darf ich hinzufügen, mehr von dem Wesen der Architektur begriffen, wenn man sie in einem der kleinsten Teilchen eines Bauwerkes verstanden hat, als wenn man sie mit den geistreichsten allgemeinen Redewendungen zu beschreiben vermag.

Wie in dem hier besprochenen Falle, so ist auch sonst das Verklingen einer Bewegung, die eine gewisse Breite hat, zugleich oder zunächst eine Zerlegung derselben in Teilbewegungen und damit eine Schwächung derselben. Auf der Basis derselben wird uns dann jedesmal erst das Zergehen eigentlich verständlich.

Damit sind also im Ganzen zwei Momente bezeichnet, welche das Verklingen konstituieren und es verständlich machen. Zugleich motiviert wiederum das eine Moment das andere, d. h. die Zerteilung ist wiederum motiviert dadurch, daß die Gesamtbewegung vorher aufgehalten ist. Eben indem dies geschieht, kann sie sich zerteilen.

Die Zerteilung aber wird schließlich noch in besonderer Weise verständlich, wenn sie schon vor dem Punkte, wo das Aufhalten stattfindet, vorbereitet ist, wenn etwa die jenseits eines einheitlichen Kranzgesimses nach oben verklingende Bewegung einer Wand schon vorher in der Wand durch Pfeiler, Säulen, Pilaster, Halbsäulen, Lisenen geteilt oder in Teilbewegungen relativ sich aufgelöst hat. In analoger Weise ist auch die Auflösung der Abwärtsbewegung in den Triglyphen schon durch die Teilung der Triglyphen vorbereitet. Nebenbei kann hier daran erinnert werden, wie auch das Zergehen der Aufwärtsbewegung der gotischen Pfeiler durch eine im Pfeiler selbst vorbereitete Zerteilung verständlich gemacht wird. Ich meine hier mit der Zerteilung die schichtenweise Loslösung der im Pfeiler bereits relativ verselbständigten Teilbewegungen von dem Kern des Pfeilers in den Gurten und Rippen. Indem diese sich loslösen, hat die in ihnen vorhandene Bewegung einen Teil ihrer

lebendigen Kraft verloren. Eben darum kann sie — letzten Endes in den Spitzen des Spitzbogens — zergehen. Zugleich zergeht auch die vertikale Bewegung des Kernes, nachdem derselbe durch die Ablösung die volle Kraft seiner Aufwärtsbewegung verloren hat. Auch hier ist, wie gesagt, die Ablösung schon vorher durch die Gliederung des Pfeilers vorbereitet. Und auch hier wie andererseits geschieht dieselbe, nachdem die einheitliche Aufwärtsbewegung, nämlich in dem Knauf des Pfeilers, aufgehalten ist.

Noch ein Zusatz zu Vorstehendem. Das breit lagernde Giebeldach, etwa des griechischen Tempels, repräsentiert eben als breitlagerndes auch in der Spitze des Giebels nicht die verklingende vertikale Bewegung. Das Verklingen der Aufwärtsbewegung, die im ganzen Bau wirkt, geschieht vielmehr hier erst durch aufgesetzte Gebilde, die Giebelfiguren und die aufgesetzten Palmetten. Auch die letzteren schließen ja, und zwar in vermannigfachter Form, ein Verklingen in sich.

Beziehungen der Glieder zur einheitlichen Masse.

Endlich komme ich in diesem Zusammenhang noch auf einen doppelten Gegensatz von Motiven, die nicht einzelne Motive sind, sondern Weisen der Beziehung des Kunstwerkes zum Boden, bzw. der Beziehung der einzelnen Teile des technischen, insbesondere des architektonischen Kunstwerkes zum Ganzen oder zur einheitlichen „Masse" des Ganzen.

Was den ersteren Gegensatz betrifft, so sagte ich schon, das gotische Bauwerk wachse, so wie alles in ihm wächst, auch als Ganzes aus dem Boden. Hier wurzelt dasselbe und zwar der Idee nach zunächst als völlig ungeschiedene Einheit. Schon das Wachsen aus dem Boden geschieht aber in einzelnen funktionierenden Gliedern. Auch diese Glieder sind zunächst noch in sich relativ undifferenzierte Massen. Sie gliedern sich dann aber in sich selbst weiter und weiter, je mehr sie fortschreiten und von dem Boden sich entfernen. Sie gliedern sich insbesondere in jenen „Schichten".

Weil es nun so ist, so muß das gotische Bauwerk auch dem Boden angehörig und aus ihm wachsend erscheinen.

Hierin tut sich aber wiederum ein prinzipieller Gegensatz zum antiken Bau auf, der wie ein Weihgeschenk auf dem künstlerisch hergerichteten Boden, dem Stylobat, aufsteht oder aufgesetzt ist. Dort beim gotischen Bau sehen wir das Herauswachsen aus dem Boden in den blauen Äther hinein, hier das kraftvoll sich behauptende Dasein auf jenem künstlichen Boden. Der antike Bau verlöre seinen Sinn ohne das Stylobat, der gotische Bau verliert einen großen Teil seines Sinnes, wenn man ihm einen künstlichen Unterbau gibt.

Und diesem Sachverhalt entspricht ein anderer. Der gotische Bau gehört hinein in das, was sonst aus dem Boden herauswächst, z. B. mitten in das Häusergewirr. Es widerspricht ihm der freie große Platz, der es zu einem auf diesen Platz gesetzten Denkmal macht, so gewiß dem antiken Tempel, der eine Art Denkmal ist, dieser freie Platz durchaus gemäß ist. Daher das Freilegen des Platzes vor einem gotischen Dom und rings um diesen ein ihm angetanes Unrecht ist; so gewiß von den antiken Bauten das Gegenteil gilt. Nur zu den letzteren gehört eben die Breite des Erdendaseins und das Verharren auf der breiten Erdoberfläche.

Der andere Gegensatz von Motiven betrifft, wie gesagt, die Beziehung der Glieder zur Einheit des Ganzen oder zur einheitlichen Masse desselben. Wir sahen schon, wie in der antiken Architektur selbständige und eigenartige Individualitäten, Träger individuell gearteter Funktionen, zusammentreten und zum Ganzen zusammenwirken. Wir sahen, wie in analoger Weise im Mauerbau gleichartige Einheiten zu dem Ganzen der Mauer sich zusammen- und ineinanderfügen. In der Gotik dagegen ist Anfang und Ende die an sich undifferenzierte, dann in funktionierende Glieder sich auflösende und aus der Auflösung wiederum in die ursprüngliche Ungeschiedenheit zurückkehrende Einheit. Dabei bleibt doch die Gesamtmasse in jener Auflösung als ungeschiedene, eben damit aber funktionslose Masse, d. h. als „Wand“ bestehen.

Jenem antiken Prinzip und dem Prinzip des Mauerbaues steht nun aber andererseits gegenüber das Prinzip der nicht in einzelne funktionierende Glieder aufgelösten, sondern selbst,

oder als Einheit, funktionierenden einheitlichen Masse. Und ein solches Prinzip geht auch dem Prinzip der Gotik voran und ist Voraussetzung für dieses. Um zu funktionieren, bedarf natürlich auch die Masse der Gliederung, und um Raum zu schaffen, bedarf sie der Differenzierung oder des Sichverdichtens der Masse in räumlich auseinander gerückte Glieder. Aber diese Differenzierung ist eben bei der Bauweise, an die hier gedacht ist, keine Auflösung, sondern ein Sichdifferenzieren der Masse in sich selbst, wobei die Masse nicht nur als „Wand" bleibt, sondern als das Funktionierende erscheint.

Solche Kunst der Masse ist der romanische Stil und zunächst eine bestimmte Art desselben, nämlich die romanische Pfeilerbasilika. Vermöge der Gliederung und Differenzierung der Masse erhält und trägt sich die „Masse" dieses romanischen Baues in oder aus sich selbst. Die Pfeiler des romanischen Baues, von dem ich hier rede, sind nicht tragende Individualitäten, sondern sie sind die Masse, aber da und dort an räumlich verschiedenen Orten verdichtet. Die Masse richtet sich in ihnen auf, um dann zugleich als eben dieselbe Masse nach oben sich zu heben und im Gewölbe sich zu spannen und sich selbst zu tragen. Da es die eine und selbe Masse ist, die in den Pfeilern sich aufrichtet und in den Gewölben sich wölbt, so ist auch die Bewegung in jenen und die Bewegung in diesen eine und dieselbe; diese Bewegung ist die Fortsetzung jener.

Hierzu sehen wir nun aber in der Entwicklung des romanischen Stils ein anderes Prinzip treten, nämlich das Prinzip der Hineinstellung von selbständigen und individuell durchgebildeten Gliedern in diese Masse und die Übernahme der Leistungen von Massenteilen durch solche selbständige Glieder. Hier sind jedoch wiederum zwei Möglichkeiten zu unterscheiden. Die eine ist diese: An die Stelle eines funktionierenden Massenteiles tritt eine solche Individualität und wirkt mit der Masse zusammen und gegen sie. So weit dies letztere der Fall ist, wirkt zugleich die Masse gegen die selbständig gebildeten Glieder. Säulen etwa treten stützend

an die Stelle jener nichtstützenden, sondern ihre Bewegung in das Gewölbe fortsetzenden Pfeiler. Diese Säulen aber sind etwas dem Gewölbe Fremdes und gegen dasselbe Wirkendes. Und nun wirkt auch das Gewölbe gegen diese Säule. Es ruht auf ihnen, d. h. es senkt sich gegen sie herab. Die Bewegung im Gewölbe ist also jetzt nicht mehr wie vorher eine Fortsetzung der von unten, d. h. vom Boden kommenden Bewegung. So verhält es sich insbesondere, wenn die Säulen Würfelkapitäle haben. Diese letzteren sind ihrer ganzen Bildung nach, wie schon gelegentlich gesagt, Füße des Gewölbes. Das Gewölbe ruht auf ihnen wie der Körper auf seinen Füßen. Und die Schäfte sind bei solchen Säulen die Stützen, sozusagen die Stelzen für diese Gewölbefüße, sie und damit das Gewölbe in seiner Höhe festhaltend.

Weiterhin sehen wir dann aber das Motiv der selbständigen und selbständig dem Gewölbe gegenüber stehenden Glieder sich verbinden mit jenem Gedanken der durchgehenden einheitlichen Bewegung, wie er in jenen oben zuerst gemeinten romanischen Pfeilern ausdrücklich liegt, wenn an die Stelle des Würfelkapitäls das Kelchkapitäl tritt. Dies ist nicht mehr Fuß des Gewölbes, sondern Bestandteil der Säule, zum Schaft gehörig und seine Aufwärtsbewegung weiterführend. Zugleich führt es diese Bewegung in das Gewölbe hinein, so daß also das letztere nun wiederum als Fortsetzung der im Säulenschaft liegenden Bewegung, und die Gesamtbewegung als eine vom Boden aus aufstrebende und dann in den Gewölben sich ausbreitende erscheint. Zugleich bleibt doch dabei die Säule etwas relativ Selbständiges, sozusagen eine selbständige Persönlichkeit.

Und hierin liegt nun schon eine Annäherung an ein drittes Prinzip. Die Pfeiler und ebenso die Wände bleiben als Teile der einheitlichen Masse bestehen und in Funktion. Aber zu ihnen treten nun selbständige Glieder hinzu oder treten in sie hinein. Sie treten in die Masse insbesondere da hinein, wo dieselbe zur Vollbringung besonderer Funktionen natürlicherweise sich verdichtet, d. h. wiederum zunächst an den Pfeilern, dann weiterhin in den Laibungen der Fenster und Türen. Sie

treten zur Masse hinzu, um die Funktion derselben mitzuübernehmen und der Masse bzw. diesenMassenteilen hilfreichen „Dienst“ zu leisten. Dabei sind sie zunächst in höherem Grade selbständig und auch sichtbar von der Masse losgelöst. Dann aber vereinheitlichen sie sich mit dieser mehr und mehr. Und das Ende ist die volle Auflösung der Masse in die Glieder. Damit ist der Übergang zur Gotik vollzogen.

Hiermit aber habe ich der Geschichte vorgegriffen. Greifen wir also wieder zurück, nämlich bis zur Antike. Auch die Antike kennt schon die Hinzunahme der funktionierenden Individualitäten zur Masse. Und auch hier und ebenso dann in der Renaissance ist dies zunächst ein bloßes Hinzutreten der durchaus selbständigen Individualitäten, vor allem der Säulen und des Säulensystems, zur Masse, zum Zweck der gemeinsamen Bewältigung der Aufgaben, die der Masse gestellt sind. Das Ganze ist einerseits Masse, andererseits ein System von selbständigen Individualitäten.

Aber auch hier vollzieht sich nun in stetigem Fortgange die Vereinheitlichung. Die vor die Masse hingestellten Säulen treten in die Masse hinein. Es entstehen die Halbpfeiler und Halbsäulen. Und dieselben werden immer mehr zu bloßen Verdichtungen oder Besonderungen der Masse, zu Punkten, in welchen deren Funktion sich zusammenfaßt.

Achten wir aber besonders auf die Art, wie diese Vereinheitlichung in der Renaissance sich vollzieht. Im Fortgang dieser Vereinheitlichung geschieht der Übergang von der Renaissance zum Barockbau. In diesem ist die Vereinheitlichung in gewisser Weise am vollkommensten, zugleich aber in eigentümlicher Weise vollzogen. Einheitliche Masse einerseits und selbständige Individualitäten andererseits treten wohl auch hier mehr oder minder einander gegenüber. Zugleich aber treten sie in eine eigentümliche Beziehung des Ineinander.

Die Masse bemächtigt sich mit ihrem inneren Leben und der Gewalt ihrer inneren Bewegung der Glieder und zwingt sie in ihren Rhythmus hinein. Ein einfachstes Beispiel hierfür: Wir sehen etwa den Fugenschnitt der Mauer in den Säulen und Pfeilern sich fortsetzen.

Aber dabei bleibt es nicht. Die Glieder werden auch in ihrer eigenen Form und schließlich ihrer Grundform durch die in sie hinein gehende Bewegung der Masse mitgerissen. Hier zeigt sich ein grundsätzlicher Gegensatz zur Antike und Renaissance. Während in dieser das Einzelne allemal seiner eigenen Gesetzmäßigkeit zufolge, zugleich doch in freier Wechselwirkung mit anderem Einzelnen und durch dies hindurch mit dem Ganzen sich entfaltet, und eben indem es dies tut, zum Dasein des Ganzen das Seinige beiträgt, werden in der Barocke die fertigen Formen der einzelnen Teile, indem sie von der Bewegung der einheitlichen Masse ergriffen werden, umgeformt. Indem etwa die Masse sich in die Breite oder nach aufwärts dehnt, wird der nach seiner eigenen Gesetzmäßigkeit verlaufende Kreis zur Ellipse, zur aufwärts gerichteten oder zur liegenden, verzogen. Umgekehrt ergreift dann aber auch wiederum die Bewegung in den Gliedern die Masse und zieht sich durch sie hindurch. Es durchkreuzen sich in der Folge die Bewegungen in verschiedenen, vor allem in zueinander rechtwinkeligen Gliedern. So entstehen etwa die Verkröpfungen, in welchen die Bewegung in den Säulen oder Pfeilern durch das Gesimse hindurchgeht und dasselbe in seinen rhythmischen Wechsel von Heraustreten der Stütze und Zurücktreten der Wand hineinzwingt, die sichtliche Leugnung des selbständigen Daseins der Säulen oder Pfeiler einerseits und des Gesimses andererseits, und die sichtbare Leugnung des freien Gegeneinanderwirkens solcher selbständiger Individualitäten.

Je weiter aber diese Art der Vereinheitlichung oder diese Durchdringung der Glieder durch die ungegliederte Masse und die in ihr wogende Bewegung geht, desto mehr verlieren nun die einzelnen Glieder überhaupt ihre konstruktive Bedeutung für das Ganze, desto mehr entfalten sie sich spielend als Zierformen, die nur in ihrem allgemeinen Charakter das Leben des Ganzen und die Art seiner Betätigung an den verschiedenen Orten widerspiegeln.

Hiermit nun ist zugleich der Übergang zum Rokoko gegeben.

In diesem herrscht die Masse durchaus, aber wiederum in eigentümlicher Weise. Das eigentümliche Leben des Rokoko quillt oberflächlich aus der Masse. Auch in dieser selbst findet eine Gliederung und ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken relativ selbständiger Glieder statt, der Glieder untereinander und der Glieder einerseits, der Masse andererseits. Und dadurch entsteht das Ganze und erhält sich in sicherem Bestand. Aber nicht die Glieder und ihre Funktionen und ihre Wechselwirkung untereinander und mit der Masse machen das Wesen des Rokoko aus, sondern die Art der lebendigen einheitlichen Bewegung des Ganzen. Hinter ihr tritt die Individualität des Einzelnen und die Einzelfunktion zurück; es schwindet vor allem der Eindruck des Gegeneinanderwirkens entgegengesetzter selbständiger Einheiten. Dies erinnert an die Gotik. Aber das Rokoko ist auch wiederum das volle Gegenteil der Gotik. Nicht um Auflösung der Masse in funktionierende Glieder handelt es sich bei ihm, sondern um Vereinheitlichung eines in seinen Grundzügen gegliederten Ganzen durch überall zu dieser Gliederung aus der einheitlichen Masse heraus hinzutretende vereinheitlichende Elemente. Auch diese Elemente sind freilich in sich selbst einzelne, und insofern schließen auch sie eine Auflösung in sich; aber dieselbe ist eine Auflösung des Einheitlichen in ein vom Gegensatz der funktionierenden Glieder unabhängiges, ihn überspinnendes, ausgleichendes, die Glieder verwebendes Spiel von Kräften. Die Grundgliederung und die Existenz des Ganzen im Zusammen- und Gegeneinanderwirken der Glieder ist dabei vorausgesetzt und erscheint fraglos, und weil sie so erscheint, darum können nun die Formen des Rokoko auf dieser Grundgliederung als auf ihrer sicheren Basis spielen, nämlich spielen mit dem Zusammen- und Gegeneinanderwirken, das wir doch überall durch sie hindurchsehen und als Fundament voraussetzen. Sie können insbesondere spielen mit dem durch dies Zusammen- und Gegeneinanderwirken geschaffenen Gleichgewicht. Zugleich ist dies Spielen aber auch in sich selbst ein eigenartiges. Diese Eigenart ist schon bezeichnet, wenn ich von einem Spielen mit dem Gleichgewicht spreche. Formen treten aus der

Masse quellend oberflächlich heraus, biegen sich und heben das Gleichgewicht nach einer Richtung auf. Einem solchen Formelement wirkt ein anderes gleichartiges entgegen; aber dieses stellt nicht unmittelbar das Gleichgewicht wieder her, sondern es läßt einen Rest oder verschiebt das Gleichgewicht nach einer neuen Richtung. Ein drittes Formelement greift in gleicher Weise ein usw. So wird schließlich im Spiel der gegeneinanderwirkenden und immer wieder das Gleichgewicht verschiebenden Formen das Gleichgewicht hergestellt. Es ist ein Gleichgewicht, das entsteht durch lauter einander entgegenwirkende Aufhebungen desselben, eine dynamische Symmetrie durch lauter Asymmetrien hindurch. Das Gleichgewicht wird hergestellt eben durch das mit ihm getriebene Spiel.

Bei diesem Spiel spielen allerlei Formen mit; zunächst mechanische oder geometrische Formen, die unmittelbar die Verschiebung des Gleichgewichtes in sich schließen. Dazu treten dann allerlei Formen von Gegenständen, lebendigen und leblosen, allerlei Naturformen. Immer kommen doch diese nicht in Frage um dessen willen, was sie an sich sind oder bedeuten, sondern um des Spieles der Kräfte willen oder um dessen willen, was sie beitragen zu jener Wiederherstellung des Gleichgewichtes in der beständigen Aufhebung desselben.

Wiederum eine neue Art des Prinzips der Einheitlichkeit der Masse liegt in den Formen, die in unseren Tagen für die Raumkunst charakteristisch zu werden beginnen. Ich erinnerte schon an die moderne Linie, in welcher im vollsten Gegensatz zur antiken nicht ein ein für allemal gegebenes Zusammen von Kräften sich auswirkt, sondern in welcher verschieden geartete Tätigkeiten im Fortgang der Linie ineinander übergehen, verschiedene Gesetzmäßigkeiten der Bewegung ineinander übergleiten. Zugrunde liegt hier der Gedanke eines zunächst ungegliederten Ganzen oder einer „Masse“, welche die verschiedenen Tätigkeiten der Möglichkeit nach in sich schließt und nun im einzelnen sukzessive zur Entwicklung gelangen läßt. In dem ungegliederten Ganzen müssen diese Möglichkeiten der Lebensbetätigung als im Gleichgewicht stehend gedacht werden; sonst könnte das Ganze nicht bestehen; und so muß nun auch, indem das Ganze sich

gliedert, zwischen den Lebensbetätigungen ein Gleichgewicht bestehen. Dabei bleibt aber in der Gliederung das Ganze als unterschiedsloses Ganzes unmittelbar bestehen. Es besondert sich nicht in einzelne selbständige Glieder, die in ihrem Zusammenwirken und ihrer Aufeinanderbeziehung das Ganze ergäben; dies wäre das antike Prinzip. Sondern an die Stelle tritt jenes Ineinanderübergehen oder Ineinanderübergleiten.

Solches Linienspiel pflegt aber nicht in der Luft zu schweben, sondern sich irgendwo auf einer Fläche oder in einem Raume zu finden. Dann ist die Fläche oder der Raum die „Masse", und das Prinzip der Linienführung ist ein Prinzip der in sich lebendigen, ungeteilten und sukzessive von Bewegung zu Bewegung fortgleitenden Masse. Das fragliche Formprinzip ist das Prinzip der vollsten Aufhebung der abgeschlossenen einzelnen Individualität.

Die Frage aber nun, wie weit dieses Prinzip von der einzelnen zu verzierenden Fläche übertragbar ist ins Große und auf das Dreidimensionale, ist gleichbedeutend mit der Frage, wie weit wir hier diese volle Negation der einzelnen Individualität und ihres freien Zusammenwirkens zu einem Ganzen ertragen; wie weit wir an die Möglichkeit des Bestandes eines Ganzen, das ohne Gliederung in selbständige Individualitäten und ohne das Zusammenwirken und Gegeneinanderwirken derselben, ohne abgrenzende Punkte der Ruhe und des Gleichgewichtes, lediglich vermöge eines solchen Übergleitens von Tätigkeit zu Tätigkeit zustande kommen soll, ästhetisch zu glauben vermögen, vor allem da, wo die Schwere ihr mächtiges Wort mitredet, wo, wie besonders in der Architektur, auch das Material das Recht seiner Individualität sich nicht verkümmern lassen will. Was das letztere betrifft, so wird vor allem zu bedenken sein, daß Stein Stein ist und weder Blech, das beliebig geschnitten werden, noch Teig, der beliebig geknetet werden kann.

SECHSTER ABSCHNITT.

Ornament und dekorative Bildkunst.

Sechsundzwanzigstes Kapitel: Arten der Ornamentik.

Allgemeiner Sinn der Oberflächenornamentik.

Kehren wir jetzt wiederum zurück zu den Schmuckformen des technischen Gebildes überhaupt. So gewiß sich nicht eine nur zweckmäßige Werkform und eine sie nur äußerlich umkleidende Kunstform im technischen Kunstwerke unterscheiden lassen, sondern in gewissem Sinne jede Form Kunstform ist, so lassen sich doch, wie schon gesagt, Stufen der Kunstform unterscheiden, die sich gewissermaßen wie Schichten, die doch voneinander nicht getrennt werden können, von innen nach außen folgen. Hierbei kann jede folgende Schicht mit Rücksicht auf die vorangehende „Schmuckform", diese mit Rücksicht auf jene „Grundform" heißen. Die Gliederung der attischen Basis etwa in Wulst, Einziehung und Wulst ist eine Schmuckform für die einfache Form der Verbreiterung der Basis am Boden und der Verengerung nach dem Schafte zu; oder diese Form ist für jene Grundform. Dann aber sehen wir wiederum die Oberfläche, etwa des Wulstes, in eine Form gebracht, welche für die Wulstform Schmuckform ist oder diese ihrerseits zur Grundform hat. Die Oberfläche des Wulstes zeigt etwa die Form eines geflochtenen Bandes. In der Folge von Wulst, Einziehung und Wulst ist jene erste Grundform lebendig gemacht und in sich differenziert. Und ebenso ist nun wiederum

die Wulstform durch die Form des Flechtbandes lebendig gemacht und differenziert.

Hier legen wir nun aber Gewicht darauf, daß das Flechtband die Oberfläche des Wulstes schmückt. Es ist auf dieser Oberfläche aufgemalt oder in Relieftechnik wiedergegeben. Solche auf eine Grundform oberflächlich aufgemalte oder aufgemeißelte oder durch irgendwelche sonstige Technik der Oberfläche angeheftete Schmuckform bezeichnen wir speziell als Ornament. Auch dabei ist freilich wiederum zuzugestehen, daß die ornamentale Schmuckform von den Grundformen und ihren Modifikationen sich nicht scharf trennen läßt. So ist etwa die Kannelierung der Säulen zweifellos oberflächliche Zutat zu der im Ganzen runden Form der Säulen. Insofern könnte sie als ein Ornament dieser Grundform bezeichnet werden. Andererseits aber steht doch diese Kannelierung wiederum auf einer Stufe mit der Gliederung der Basis in Wulst, Einziehung und Wulst. Sie könnte also wie diese eine Grundform oder eine Modifikation einer Grundform heißen.

Eine Art des Ornaments aber tritt in jedem Falle als durchaus eigenartig heraus. Damit ist zunächst gesagt, daß wir hier verschiedene Arten des Ornamentes unterscheiden wollen. Hierbei denke ich zunächst an die verschiedenen Sphären, aus denen das Ornament genommen sein kann. Die eine Sphäre ist die des allgemeinen Raumlebens. Ein hieraus genommenes Ornament bezeichnen wir vielleicht als bloßes lineares Ornament. Hierhin gehört z. B. die Kannelierung, falls nämlich man dieselbe noch als Ornament bezeichnet. Es gehören dazu andererseits die linearen Arabeskenornamente, die wir uns irgendwo aufgemalt denken. Ein andermal dagegen ist das Ornament genommen aus einer bestimmten Sphäre der konkreten Wirklichkeit, etwa aus der pflanzlichen Sphäre oder aus der Sphäre der tierischen und schließlich der menschlichen Formen. Dies letztere Ornament nun ist von der besonderen Art, die ich oben im Auge hatte. Solche Ornamente geben Wirkliches wieder. Sie sind Bildornamente oder gehören der spezifischen Bildersprache des technischen Kunstwerkes an.

In eben diese Sphären gehören aber auch die Ornamente,

die aus einer technischen Sphäre genommen sind. Und auf diese weise ich hier besonders hin. Schmiedeeisenformen etwa oder Formen, die der textilen Kunst angehören, sind auf die Architektur übertragen. Auch solche Ornamente sind Bildornamente. Auch in ihnen wird etwas wiedergegeben. Das Wiedergegebene sind eben die Erzeugnisse technischer Künste. Daß sie aber wiedergegeben sind, dies sagt: sie sind nur ideell vorhanden.

Dagegen hat die architektonische Masse oder das Bauwerk physische Wirklichkeit. Auf die physisch reale Masse, etwa des Steines, sind die Formen der technischen Erzeugnisse, die die Bauwerke ornamentieren, übertragen. Aber damit ist doch dasjenige, dessen Formen sie sind, nicht selbst an der Stelle des Bauwerkes, auf die seine Form übertragen ist, in physischer Realität gegenwärtig. Sondern es ist an dieser Stelle nur dargestellt, kurz nur ideell vorhanden. Dies eben macht solche Ornamentik zur Bildornamentik. Ein Beispiel dafür ist schon jenes auf dem Wulste einer Säulenbasis wiedergegebene Flechtband.

Hierbei ist wohl zu beachten: Das Flechtband sagt nicht, daß wir das Nachgeben und den elastischen Widerstand, der im Wulste liegt, als einen solchen ansehen sollen, wie ihn das geflochtene Band in sich schließt, sondern es ist damit nur gesagt, was in dem Wulste auch schon ohne das geflochtene Band liegt. D. h. der Wulst ist durch das geflochtene Band charakterisiert nicht als etwas anderes, sondern genau als dasjenige, was er ist. Dennoch hat diese Charakteristik ihre eigenartige Bedeutung. Dabei aber lassen sich die zwei Momente unterscheiden:

Einmal ist der Gedanke des Nachgebens und des elastischen Widerstandes in dem geflochtenen Bande sozusagen ausführlicher wiedergegeben. D. h. das Nachgeben und Widerstehen, das in dem Wulste in jedem Punkte oder Teile, aber ohne Scheidung der Punkte oder Teile stattfindet, ist in dem Bande ausdrücklich differenziert oder auseinandergelegt in ein mannigfaches Nachgeben und Widerstehen, ein reicheres Spiel desselben. Dadurch gewinnt dasselbe an Bedeutung und Eindrucksfähigkeit. Und das zweite Moment ist dasjenige, worauf

oben besonderes Gewicht gelegt wurde, nämlich dies, daß das Flechtband an dieser Stelle an sich betrachtet etwas Fremdes ist, ein sachlich gar nicht hierher Gehöriges. Aber eben diese Fremdheit steigert nun wiederum in eigener Weise die Eindrucksfähigkeit dessen, was der Wulstform mit dem Flechtbande gemein ist.

Das technische Bildornament.

Heben wir aber aus dem Sachverhalt, der in solcher Ornamentik vorliegt, den Hauptpunkt noch besonders heraus. Das Flechtband ist Bild. Es wird weder der Wulst von einem wirklichen Flechtband umschlungen, als müßte ein solches ihm erst die Festigkeit geben, deren er bedarf, noch auch soll etwa die Vorstellung erweckt werden, als ob ein geflochtenes Band den Säulenschaft trage. Sondern der Wulst trägt diesen. Zugleich aber ist die Wesenheit dieses realen Dinges, Wulst genannt, durch die bildliche Wiedergabe des Flechtbandes illustriert.

Hier hat aber wiederum die volle Deutlichkeit des Gegensatzes zwischen dem Realen und dem nur ideell Vorhandenen, zwischen Sache und Bild, entscheidende ästhetische Bedeutung. Der Gedanke an ein wirkliches Flechtband wäre widersinnig, so widersinnig, wie der Gedanke an wirkliche Blätter — die von der Last des Gebälkes umgebogen würden — beim korinthischen Kapitäl oder der Gedanke an einen wirklichen tragenden Menschen bei der Karyatide. Weil es aber so ist, darum muß jener Gedanke unbedingt ausgeschaltet werden. Und dazu dient die absolute Verschiedenheit der beiden Welten: der Welt der Architektur einerseits und der Welt der textilen Gebilde andererseits. Indem ich in meinen Gedanken unmittelbar diese beiden Welten als durchaus verschieden erkenne, geschieht es von selbst, daß ich sie auch in der anderen Hinsicht mit voller Selbstverständlichkeit scheide, nämlich als Welt des Wirklichen einerseits und als Welt des nur ideell Vorhandenen, des nur Wiedergegebenen oder Dargestellten andererseits, kurz, daß für meinen unmittelbaren Eindruck ganz von selbst und ohne jegliche Reflexion das Flechtband als ein Moment der schmückenden Bildersprache erscheint und damit

die eigenartige charakterisierende Bedeutung des schmückenden Bildes gewinnt.

Dagegen besteht die Gefahr, daß dies beides in meiner Vorstellung ineinander spiele, wenn Grundform und schmückendes Bild einer und derselben Sphäre des Wirklichen angehören, wenn beispielsweise auf Architekturteile Architektur zum Zweck einer vermeintlichen Schmückung aufgemalt, wenn die wirkliche Architektur durch gemalte, also nur ideell vorhandene, belebt werden soll. Ich sehe dann eines und dasselbe das eine Mal in greifbarer Wirklichkeit vor mir stehend, das andere Mal gemalt. Und ich sehe beides unmittelbar verbunden, das eine das andere fortführend. Damit erhebt die gemalte Architektur den Anspruch, auch im übrigen dasselbe zu sein wie die reale, d. h. sie beansprucht gleichfalls wirklich zu sein; oder umgekehrt, die wirkliche Architektur gebärdet sich als gemalte. Daß es beide Male dasselbe ist, das ich vor mir sehe, nämlich beide Male Architektur, dies zwingt mich in gewissem Grade zur gleichen Beurteilung. Mag auch die gemalte Architektur nicht auf Täuschung berechnet sein, so erscheint sie doch mehr oder minder als darauf berechnet oder wirkt in solcher Weise.

Die Wirkung aber, die sich daraus ergibt, ist diejenige, die immer entsteht, wenn ich zwischen Wirklichkeit und Schein, Realem und Ideellem, Wacherlebnissen und Traumerscheinungen ohne scharfe Scheidung in der Schwebe gelassen oder zum „Pendeln" zwischen Täuschung und Durchschauung derselben gezwungen bin. Mit einem Worte, jene vermeintliche Schmückung von Architekturteilen durch aufgemalte Architektur ist keine Schmückung, sondern eine Mißhandlung jener, eine Versündigung gegen das oberste Gesetz jeder Kunst, d. h. gegen das Gesetz der künstlerischen Wahrhaftigkeit. Es ist eine Art von Panoptikumkunst. Insbesondere ist dadurch der Sinn der architektonischen Bildersprache aufgehoben. Dieser besteht nun einmal nicht darin, daß wir in eine Illusion gewiegt werden, die dann doch wiederum nicht stichhält. Sie besteht nicht in der noch dazu so leicht zu durchschauenden Lüge. Sondern

sie besteht darin, daß uns Wahrheit durch ein Bild, das fraglos als solches sich gibt, eindringlicher gemacht wird.

Die Aufmalung von Architektur auf Architektur ist, so können wir auch sagen, ein Fallen aus der Rolle oder eine solche Annäherung der bloß gespielten Rolle an die Wirklichkeit, daß Rolle und Wirklichkeit ineinander fließen. Sie ist vergleichbar dem Gebaren des Schauspielers, der, während er den Wütenden spielte, selbst wütend würde und als solcher sich gebärdete. Vielleicht würde man sein Spiel besonders natürlich finden. Aber diese Natur würde die Kunst aufheben. Daß solche „Panoptikumkunst" schon in der römischen Antike uns begegnet, ändert nichts an ihrem Charakter als Panoptikumkunst.

Muster- und struktives Ornament.

Im vorstehenden handelte es sich um die Sphären oder Gebiete, aus welchen das Ornament genommen ist. Der Grundgegensatz war der des abstrakt räumlichen und des nachbildenden oder wiedergebenden, kurz des Bildornamentes. Neben diesem Gegensatz aber steht nun der Gegensatz der Beziehungen des Ornamentes zum Ornamentierten. Auch hiervon wurde oben schon geredet. Aber die Frage danach ist jetzt allgemeiner und zugleich spezieller zu stellen. Es gibt mannigfache und schließlich unendlich viele Grade der Abhängigkeit des Ornamentes von seiner Grundform. Und es gibt verschiedene Arten, wie überhaupt das Ornament zu seiner Grundform in Beziehung stehen kann. Davon nun soll im folgenden gehandelt werden. Reden wir aber hier zunächst wiederum allgemein.

Die Oberfläche eines Teiles eines technischen Kunstwerkes, etwa eines Bauteiles, steht seinerseits zu dem, dessen Oberfläche sie ist, in der innigsten Beziehung. Andererseits ist doch zugleich die Oberfläche etwas von demjenigen, dessen Oberfläche sie ist, oder ist etwas von seiner Masse in Gedanken Trennbares; sie ist als Grenzfläche auch wiederum etwas dem Begrenzten Gegenüberstehendes, etwas darüber Schwebendes.

Und dies überträgt sich nun natürlicherweise auf das die Oberfläche schmückende Ornament. D. h. das Ornament und seine

Grundform stehen in einem Verhältnis der völligen räumlichen Einheit und zugleich einer eigentümlichen Ferne. Jene Einheit aber erfordert auch Einheit des inneren Wesens, diese Ferne dagegen läßt zugleich dem Ornament gegenüber der Grundform eine besondere Freiheit.

Indem ich hier vom Ornament rede, habe ich das plastische wie das malerische Oberflächenornament im Auge. Ich beziehe mich aber hier vorzugsweise auf das letztere.

Schon früher war von Oberflächenschmückung die Rede. Dort aber wurde die Oberfläche betrachtet mit Rücksicht auf das Material. Jetzt dagegen betrachten wir sie, wie schon angedeutet, mit Rücksicht auf das technische Gebilde, das aus diesem Material gebildet ist, und auf seine innere Wesenheit.

Hierbei nun unterscheiden wir naturgemäß verschiedene Arten der Ornamentik: Eine erste Art repräsentiert das Musterornament: Gleiche Formen wiederholen sich und bedecken so eine Fläche. Diesem Ornament stellen wir gleich gegenüber das struktive Ornament.

Das struktive Ornament folgt charakterisierend den struktiven oder funktionellen Unterschieden der zu schmückenden Fläche. Die rechtwinkelige Decke eines Zimmers etwa breitet sich von der Mitte her nach ihren Grenzen aus oder faßt sich von dort her in der Mitte als ihrem Schwerpunkte zusammen. Sie schließt sich in ihren Grenzlinien ab, faßt sich also auch hier wiederum, aber in anderem Sinne als in der Mitte, „zusammen". Jede Grenzlinie wiederum hat ihren Schwerpunkt in ihrer Mitte. Und in den Endpunkten stoßen die verschieden gerichteten Grenzlinien zusammen und treten in Wechselwirkung.

Diesen Sachverhalt nun bringt die struktive Ornamentik zum lebendigen Ausdruck. Wir sehen etwa in der Mitte der Decke ein nach den Seiten sich ausbreitendes Mittelstück. Dasselbe breitet sich symmetrisch allseitig aus oder tendiert nach den vier Ecken und weiterhin wohl auch nach den vier Mitten der Grenzlinien. Und am Rande sehen wir eine zusammenfassende Bordüre; oder die Hauptpunkte der Umgrenzung, die Ecken, sind ausgezeichnet. Und es kommt vielleicht außerdem jedesmal

von der Mitte der Randlinien her eine ornamentale Gegenbewegung der Bewegung von der Mitte entgegen.

Dies nun ist ein einfaches struktives Ornament. Dasselbe hebt die Tätigkeiten und die Wechselwirkung der Tätigkeiten, durch welche die Fläche in sich selbst ihr Dasein gewinnt und behauptet und in das Ganze, dem sie angehört, sich einfügt, differenzierend und illustrierend heraus.

Dagegen ist die Musterornamentik gegen solche struktive Unterschiede neutral. Dies heißt doch nicht, daß dieselbe mit dem Wesen der Fläche keinen inneren Zusammenhang habe.

Mehrfache Gesichtspunkte aber können für das Musterornament geltend gemacht werden. Vor allem wichtig ist folgender Gesichtspunkt. Der flächenhafte Teil eines technischen Kunstwerkes ist Teil eines umfassenderen Ganzen. Aber er besteht selbst wiederum aus Teilen.

Und es sind in der einheitlichen Fläche überall gleiche Teile in gleicher Weise zueinander hinzugefügt. Und demgemäß kann dieselbe ausdrücklich als aus gleichartigen Einheiten, die überall in gleicher Weise sich zusammenfügen und zum einheitlichen Ganzen sich verweben, bestehend betrachtet werden. Man denke etwa an die aus Backsteinen bestehende und mit einer Kalkdecke versehene Wand oder Mauer. Dieselbe funktioniert als Ganzes in ihren verschiedenen Teilen verschieden, hier einsetzend, dort absetzend, hier sich ausbreitend, dort sich begrenzend, hier belastet, dort die Last verarbeitend. Aber wie sie als Ganzes funktionieren mag, zunächst muß sie als solches bestehen. Und sie besteht als Ganzes, wie wir allgemein sagen können, vermöge der gleichartigen Verwebung gleichartiger Elemente oder vermöge einer beständigen und gleichartigen Wiederholung desselben „Motives“. Nicht jeder flächenhaft sich ausbreitende und in sich einheitliche Teil eines technischen Kunstwerkes ist nun freilich in solcher Weise aus relativ selbständigen Elementen zusammengesetzt. In jedem Falle aber funktioniert er einerseits als Ganzes und webt sich andererseits aus Teilen.

Und wie nun jenes Funktionieren als Ganzes, so hat andererseits auch dies Sichverweben der Teile zum Ganzen an

sich ein Recht, zum ornamentalen Ausdruck zu kommen. In jedem gegebenen Falle wird es sich nur eben fragen, was in diesem Falle in erster Linie als für die Gesamtfläche an sich und innerhalb des weiteren Ganzen, dem sie angehört, charakteristisch erscheint oder erscheinen kann. Ist aber etwa jenes gleichartige Sichverweben gleicher Teile zu einem homogenen Ganzen für die Fläche charakteristisch, oder liegt es in dem Sinne der Fläche, daß dies Moment in ihr künstlerisch betont werden kann, so ist das Musterornament hierzu die geeignete Weise. In ihm wird eben die Gleichheit und die gleichartige Verwebung der Teile ausdrücklich anerkannt.

Dies geschieht im Musterornament, indem in ihm zunächst Teile unterschieden werden und insofern eine Ungleichheit oder ein Wechsel geschaffen wird oder eine Differenzierung der Fläche stattfindet, dann aber diese unterschiedenen Teile einander gleichgesetzt und in gleicher Weise verbunden werden oder ineinander übergehen. Die Gleichheit oder innere Homogeneität verwandelt sich in eine Periodizität, aber in eine solche, in der Gleichartiges in gleicher Weise wiederkehrt. Die Betonung der Gleichheit des Ganzen in seinen Teilen ist also zunächst eine Aufhebung der absoluten Gleichheit, aber mit dem Ergebnis, daß die Gleichheit in lebendiger Weise einerseits als Gleichheit der Teile, andererseits als Gleichheit der Art ihrer Wiederkehr, also verdoppelt, und insofern gesteigert, wiederersteht und durch dies Mittel zur unmittelbaren Anschauung kommt. Alle ausdrückliche künstlerische Betonung solcher Gleichheit kann nur in dieser Weise geschehen. Auch hier wird in der künstlerischen Formensprache in gewisser Weise das Dasein zu einem lebendigen „Verlieren und Wiedergewinnen".

Gehen wir aber weiter: Eine Fläche ist einmal struktiv tätig, d. h. sie funktioniert einmal in ihren eigenen Richtungen oder in den Richtungen, in welchen sie selbst sich ausbreitet. Sie funktioniert aber zugleich nach der dritten Dimension. Und es kann in ihrer Natur liegen, daß sie in allen ihren Teilen in gleicher Weise in dieser Dimension funktioniert oder in allen Teilen zu gleichen Funktionen dieser Art sich hergibt.

Dies Funktionieren nach der dritten Dimension kann aber

wiederum zweierlei besagen. Die Decke, der Überzug, der Belag funktioniert zunächst gegen das Bedeckte, Überzogene, Belegte. Und nun kann es zunächst in der Natur dieser Funktion liegen, eine in allen Teilen gleichartige zu sein. Hiermit ist eine Wesenheit des Deckenden, Überziehenden, des Belages bezeichnet, die in der Oberflächenbehandlung desselben zum Ausdruck gelangen kann. Die natürliche Weise der Oberflächenbehandlung aber ist dann wiederum das Musterornament.

Der hier bezeichneten Funktion steht aber eine in entgegengesetzter Richtung gehende Funktion gegenüber, die gleichfalls der dritten Dimension angehört: der Funktion nach innen die Funktion nach außen. Und auch in der Richtung nach außen kann die Fläche in allen ihren Teilen in gleicher Weise funktionieren oder zu gleichem Funktionieren bereit sein, bzw. sie kann in diesem Lichte betrachtet werden.

Die Seitenwände eines Wohnraumes etwa richten sich auf. Sie stützen oder tragen, sie stehen zueinander und zum Boden und zur Decke in funktioneller Beziehung. Zugleich aber begrenzen sie den Wohnraum.

Dieses Begrenzen nun hat nichts zu tun mit dem Unterschiede jener struktiven Funktionen. Die Funktion dieses Begrenzens geht ja in einer vollkommen neuen Richtung, nämlich eben gegen den eingeschlossenen Raum. Und in dieser Begrenzung des eingeschlossenen Raumes funktioniert nun jeder Punkt der Wandfläche in vollkommen gleicher Weise oder kann dies zu tun scheinen.

Ebenso kann etwa ein Teppich, der auf dem Boden liegt, nach oben zu überall in gleicher Weise zu funktionieren oder zu gleicher Funktion bestimmt scheinen. Er kann bestimmt scheinen, bald hier, bald dort zu Gegenständen außer ihm in gleichartige Beziehung zu treten.

Dabei ist nur jedesmal die Frage, ob diese Betrachtungsweise der Fläche die natürliche, d. h. die sachgemäße ist. Ein Teppich etwa liege auf dem Boden unter einem Tisch, der seinerseits zum unverrückbaren Verharren an dieser Stelle bestimmt scheint. Dieser Teppich nun hat zunächst in sich selbst eine Mitte, von der er sich ausbreitet, und Grenzen, in

denen er sich zusammenfaßt. Zugleich aber funktioniert unter der gemachten Voraussetzung seine Mitte in spezifischer Weise nach außen; dieselbe bezieht sich auf die Mitte des Tisches. Der Teppich und der Tisch bilden ein Ganzes. Und so wird die Mitte des Tisches zugleich zur Mitte des Teppichs. Dadurch wird die Mitte des Teppichs noch in einem besonderen Sinne zu seiner Mitte. Und von dieser Mitte her breitet sich der Teppich gleichmäßig aus und faßt sich ebenso wiederum in derselben zusammen. In solchem Falle ist es natürlich, daß dem Teppich eine entsprechende struktive Ornamentik zuteil wird.

Diesem Teppich stelle ich aber nun in Gedanken einen solchen gegenüber, der nicht so ein für allemal zu einem feststehenden Gegenstand außer ihm in eine bestimmte Beziehung gebracht ist. Ich denke etwa an einen Teppich, der beweglich auf dem Boden liegt.

Derselbe kann hierhin und dorthin verschoben werden. Und es gehörte zu seinem Wesen, daß er dies kann. Ist es so, dann ordnet er sich in seinen einzelnen Teilen unterschiedslos bald diesem, bald jenem Zusammenhange ein. Insbesondere wird bald dieser, bald jener Punkt desselben zum Hauptpunkt oder zur funktionellen „Mitte". Und auch wenn er fest liegt, so bewegt sich doch dasjenige, was auf ihm steht und damit zu ihm in funktionelle Beziehung tritt. Ein Stuhl wird bald dahin, bald dorthin auf den Teppich gestellt. Vor allem bewege ich selbst mich auf dem Teppich. Ich betrete ihn bald an dieser, bald an jener Stelle. Dabei mache ich jedesmal die Stelle, auf die ich trete, zu einem Hauptpunkte oder zum funktionellen Mittelpunkte des Teppichs. Ich kann aber frei jede beliebige Stelle des Teppichs betreten. Und diese meine Freiheit ist nicht eine gleichgültige, sondern eine mir selbst wichtige Sache. Damit aber zugleich gewinnt der Teppich Freiheit; er gewinnt struktive Neutralität. Und dies hat wiederum für ihn Bedeutung. Es liegt in ihm diese Möglichkeit, daß ich zu ihm bald da, bald dort in dieser gleichartigen Weise mich verhalte. Er bietet sich dazu dar. Und es liegt darin ein bedeutsamer Zug seines eigenen Wesens.

Und diesen Sachverhalt nun kann ich gleichfalls ornamental zum Ausdruck bringen. Dies tue ich aber durch eine gegen die Struktur neutrale Ornamentik. Hat der Teppich eine solche, dann sehe ich unmittelbar in eben dieser neutralen Ornamentik meine Freiheit. Sie ist mir darin unmittelbar anschaulich geworden.

Ebenso kann in der Natur einer Wand oder Wandoberfläche das Doppelte liegen: Einmal die feste Beziehung bestimmter Teile der Wand zu unverrückbaren Gegenständen. Zum andern kann sie als eine solche sich darstellen, die bald da, bald dort von beweglichen Gegenständen oder von einem menschlichen Körper berührt wird oder dazu in gleichartige Beziehung tritt. Auch diese Neutralität nun wird durch das Musterornament ausdrücklich anerkannt.

Für eine weitere Art solcher struktiven Neutralität endlich bietet der gewebte Stoff unserer Kleider ein Beispiel. Das zur Kleidung verwendete und mit anderen Stücken desselben „Stoffes“ zusammengesetzte Stück eines Gewebes ist nicht ein selbständiges und in sich abgeschlossenes Ding wie ein Teil eines Schrankes oder gar eines Bauwerkes, wie eine Tür, eine Säule, ein Gesims, auch eine bloße Lisene, sondern es ist eben ein „Stück“. Erst das Ganze des Gewandes ist ein einheitliches in sich abgeschlossenes Ding. Und dies Ganze wird zu diesem bestimmten Ding erst in Einheit mit dem Körper. Und nun kann dies Ganze einerseits mit Rücksicht auf den Körper, d. h. mit Rücksicht auf die in ihm sich spiegelnde Struktur des Körpers, struktiv ornamentiert sein.

Daneben hat nun aber doch das Gewebe auch ein selbständiges Dasein, d. h. es hat sein eigenes Leben, nicht als geformtes Ding, sondern als formloser Stoff, als Material, aus dem dieses oder jenes Stück beliebig geschnitten werden, und das demnach in allen seinen Teilen in gleicher Weise mit anderen Stücken des gleichen oder eines anderen Stoffes in struktive Beziehung gebracht, Träger dieser oder jener in einem Gewand möglichen Funktion und schließlich Träger dieser oder jener Tätigkeit des menschlichen Körpers werden kann. Und soll nun das Gewebe als dies, auch schon abgesehen von der Form, die es als Teil

des Gewandes des menschlichen Körpers gewinnt, lebendige Wesen, als dies in allen seinen Teilen in gleicher Weise für jede Formung, Begrenzung, Funktion sich Darbietende, also gegen jeden Unterschied der Funktion, die ihm dabei zufallen mag, in seinen einzelnen Teilen Neutrale charakterisiert werden, so bleibt für das Gewebe nur die Möglichkeit der Musterornamentik.

Das dekorative Ornament.

Dem struktiven Ornament und dem Musterornament steht aber nun weiter dasjenige Ornament gegenüber, das wir das „freie dekorative Ornament" nennen. Als Beispiel diene die Dekoration eines japanischen Wandschirms. Ein Ast eines Dornstrauches wachse an der rechten Seite der Fläche des Schirmes empor und verzweige sich nach links hin, überall mit weißen Blüten bedeckt. Schilf wächst unmittelbar neben ihm aus dem durch weiße Seidenfäden angedeuteten Wasser. Vögel sitzen auf den Zweigen oder fliegen darauf hin oder von ihnen weg. Auch ein Schmetterling schwebt im Raume usw. Alles aber, was so wächst und sich bewegt, tut dies vollkommen frei und mit geflissentlicher Nichtachtung der struktiven Wechselbeziehung und des struktiven Gleichgewichtes von Rechts und Links, von Grenzen und Mitte der Fläche, zugleich nirgends die Fläche teilend.

Hiermit ist allgemein angedeutet, was den Sinn des dekorativen Ornamentes ausmacht. Dasselbe steht in deutlichem Gegensatz zunächst zum struktiven Ornament. Vor allem aber ist Gewicht zu legen auf den Gegensatz zwischen ihm und dem Musterornament, dem es doch zugleich verwandt erscheint. Bei diesem letzteren ist das Entscheidende einmal das Negative: die Neutralität gegen die Unterschiede der Struktur, und andererseits das Positive, d. h dasjenige, was bei dem Musterornament an die Stelle der ausdrücklichen Anerkennung der struktiven Unterschiede tritt. Dies ist die Betonung des Entstehens und Bestehens der Fläche aus gleichen und gleichverbundenen Elementen oder die Gleichheit des Dienstes, den alle Teile leisten oder zu leisten bereit sind.

Von diesem Musterornament unterscheidet sich das freie

oder dekorative Ornament dadurch, daß es nicht nur neutral ist gegen die Unterschiede der Struktur der Fläche in sich selbst, sondern daß es auch nichts weiß von der Gleichheit der Teile, die das Ganze der Fläche konstituieren, noch auch von Gleichheit des Funktionierens oder der Bereitschaft dazu. Dasselbe hat weder mit jenen struktiven Funktionen, noch auch mit Teilen und ihrer Verbindung zum Ganzen irgend etwas zu tun. Dann kann dasselbe also auch keine Beziehung zur Gleichheit der Teile und ihrer Funktionen in sich tragen.

Vielmehr ist im dekorativen Ornament die Fläche als fertiges Ganze vorausgesetzt. Dieselbe hat als dies Ganze ihr sicheres und fragloses Dasein. Sie ist in sich selbst als dies Ganze das, was sie ist. Und dies Ganze nun ist bei der dekorativen Ornamentierung als eben dieses fraglose und in sich abgeschlossen dastehende Ganze betrachtet. Indem die Fläche dies fertige Ganze ist, kann sie sich darbieten als fertiger Schauplatz für das freie Sichentfalten irgendwelcher Gebilde. Indem sie dem Ornament volle Freiheit läßt, erklärt sie sich selbst als dies fertige Ganze oder behauptet sie ihr in sich beschlossenes Dasein. Und indem das Ornament in keiner Weise den Anspruch erhebt, sei es auf irgendwelche Teile, aus welchen die Einheit der Fläche sich aufbaut, sei es auf die Funktionen, welche die Fläche in diesem oder jenem Teile in sich selbst oder nach außen übt, hinzuweisen und so an seinem Teile das Ganze erst mit aufzubauen und sein inneres Wesen mit zu bestimmen, erkennt es seinerseits ausdrücklich diese fertige Einheit der Fläche, ihr Dasein als dasjenige, was sie in sich ist, an. Indem dasselbe gegen alles, was an Teile und Unterschiede der Fläche erinnern mag, gegen die Gleichheit, wie gegen die Verschiedenheit der Teile, aus welchen die Fläche besteht, ebenso wie gegen die Gleichheit oder die Verschiedenheit des Funktionierens in den Teilen derselben sich neutral verhält und auf ihr als dem fertig gegebenen und darum überall frei zur Verfügung stehenden Schauplatz frei sich bewegt, löst es sich von der Fläche innerlich oder in seinem Wesen ganz und gar los und läßt damit andererseits die Fläche von ihm sich lösen und stellt sie als die in sich selbst beschlossene, nicht mehr

entstehende, sondern daseiende und nicht mehr aus Teilen bestehende, sondern fertig einheitliche dar. Indem das Ornament als ein selbständiges Ding über der Fläche schwebt, gibt oder läßt es auch der Fläche ihre volle Selbständigkeit.

Dabei ist aber eben vorausgesetzt, daß das dekorative Ornament jede Beziehung zu Teilen der Fläche und zu Verschiedenheiten und Gleichheiten der Funktionen derselben, zu Verschiedenheiten der Grundrichtungen, zum Gegensatz von rechts und links, von innen und außen, und zum Gleichgewicht der Teile und der gegeneinander wirkenden Funktionen geflissentlich vermeidet, daß es über solche Gleichheiten und Unterschiede, solche Gegensätze und solches für den Bestand der Fläche oder des flächenhaft Ausgebreiteten erforderliche Gleichgewicht geflissentlich hinwegsieht. Dies heißt insbesondere auch, daß es nicht durch die Grenze der Oberfläche eingedämmt oder abgeschnitten, kurz, in seinem Verlauf bedingt erscheinen darf, sondern daß es auch da, wo es anfängt oder aufhört, frei aus sich selbst heraus, in völlig freiem Spiel der eigenen Entfaltung anzufangen und aufzuhören scheinen muß.

Andererseits ist die Grundbedingung für die Verwendung dieses Ornamentes, daß die Fläche ,die dadurch geschmückt werden soll, in der Tat als jene fertig und in sich beschlossen daseiende erscheinen oder in solchem Lichte betrachtet werden könne. Dies aber kann für allerlei Flächen zutreffen. Zugleich ist doch eine solche Betrachtung wiederum bald mehr, bald minder naturgemäß.

Vor allem darf hier wiederum auf folgendes hingewiesen werden. Ein Gefäß etwa sei in sich fertig, und über dies fertige Gefäß als Ganzes sei ohne Rücksicht auf das Bestehen des Ganzen aus Teilen und ohne Rücksicht auf den Unterschied der Funktionen eine Haut oder Oberflächenschicht gelegt, ein Firniss, eine Glasur, ein Lacküberzug oder dgl. In solchen Fällen kann durch eben diesen neutralen Überzug das Gebilde ausdrücklich als ein in sich fertiges Ganze charakterisiert erscheinen. Und dann ist es naturgemäß, daß das Ornament als freies dekoratives Ornament sich darstellt.

Oder eine andere Möglichkeit: Ein Wandschirm stehe da,

in sich fertig, nur eben an seiner Stelle verharrend, um eben dazusein und durch sein fertiges Dasein und Sichausbreiten innerhalb seiner Grenzen Räume zu scheiden. Hier handelt es sich nicht mehr um Teile des Wandschirmes oder um das Sichverweben derselben untereinander, noch auch um Funktionen, durch welche das Gebilde entsteht, sondern nur eben um dies fertige Dasein. Hier nun ist wiederum die freie dekorative Ornamentik geeignet, eben dies fertige Dasein anzuerkennen. Die Anerkennung geschieht auch hier, indem die Fläche zum freien Schauplatz für ein völlig freies, d. h. lediglich dem eigenen zufälligen Wesen entsprechendes Sichentfalten irgendwelcher Gebilde gemacht wird.

Endlich ist aber auch durch dies Wesen des dekorativen Ornamentes die Wahl der Motive für das Ornament bestimmt. Es werden sich hierzu vor allem solche Motive eignen, in deren Natur es liegt, ohne äußerliche Regel, also zufällig so oder so, hier in dieser, dort in jener Richtung sich zu entfalten, frei dahin oder dorthin sich zu wenden oder zu schweben. Es braucht nicht darauf hingewiesen zu werden, wie diejenigen, die in dieser Art der Ornamentik Meister sind, d. h. die Japaner, ihre Motive mit Rücksicht auf die Freiheit oder Zufälligkeit der Entfaltung zu wählen wußten.

Siebenundzwanzigstes Kapitel: Dekorative Plastik.

Dekorative Bildkunst überhaupt.

Von den im vorigen Kapitel bezeichneten Arten der Ornamentik unterscheiden wir aber schließlich die höchste Art des Schmückens eines technischen Gebildes. Dieselbe liegt vor in der dekorativen Bildkunst, in der dekorativen Plastik und Malerei. Mit dem Wort „dekorative Bildkunst" ist aber zugleich gegenüber jenen Arten der Ornamentik ein grundsätzlich neuer Sachverhalt bezeichnet.

Was ist ein dekoratives Bild oder Bildwerk? Es ist ein solches, das einerseits Bild ist, andererseits dekorierend, d. h.

schmückend in ein umfassenderes Ganze hineintritt und damit als zu ihm gehörig oder als ein Teil desselben sich darstellt. Dies Ganze aber ist allemal das Ganze eines technischen und insbesondere eines architektonischen Kunstwerkes. Das dekorative Bild ist also gleichzeitig Bild und Teil eines technischen Kunstwerkes.

Hiermit ist nun aber zunächst durchaus Heterogenes bezeichnet. Das Bild ist die Übertragung eines dem Material fremden Lebens auf dies Material. Das technische Kunstwerk dagegen ist die Ausgestaltung des Lebens eines Materials. Das Bild stellt in einem Material dar, im technischen Kunstwerk dagegen ist aus einem Material etwas hergestellt. Ich erinnere an den oben festgestellten fundamentalen Gegensatz zwischen technischer und Bildkunst.

Dieser Gegensatz nun erlaubt keinen Ausgleich. D. h. es gibt kein Mittleres zwischen technischer und Bildkunst. Auch das dekorative Bildkunstwerk ist also kein solches Mittleres. Es kann nichts sein als ein Kompromiß zwischen diesen beiden grundsätzlich verschiedenen Welten.

Dieser Kompromiß ist aber möglich, weil auch das Leben des Materials, aus dem für die ästhetische Betrachtung der lebensvolle Organismus des technischen Kunstwerkes sich aufbaut, ein ideelles ist, in das physisch Reale eingefühlt. Diesem begegnet nun im dekorativen Bilde das ebenso nur ideell vorhandene Leben, das der Bildkünstler durch Formung seines Materials auf dasselbe überträgt. Freilich hat jenes ideelle Leben einen verschiedenen Ursprung oder entstammt einem verschiedenen Quell. Aber daß beide doch in gleicher Weise Leben und eingefühltes Leben sind, dies macht, daß sie sich vereinigen und durchdringen können.

Das im Bilde Dargestellte, so wurde früher genauer gesagt, ist eine in sich abgeschlossene ideelle Welt; es eignet ihm ästhetische Isoliertheit. Und bleibt es nun dabei durchaus und in jedem Sinne, dann ist das Bild reines Bild. Im dekorativen Kunstwerk aber tritt zu dieser in sich abgeschlossenen ideellen Welt eine andere ideelle Welt hinzu und ihr gegenüber. Dies ist die ideelle Welt des im technischen Kunstwerk liegen-

den, also letzten Endes des dem Material desselben eigenen Lebens. Und nun geschieht es, daß jene in sich abgeschlossene ideelle Welt einerseits, oder für sich betrachtet, die in sich abgeschlossene bleibt, die sie ist, daß dieselbe aber zugleich in den Rahmen jener allgemeineren ideellen Welt hineintritt, auf die Basis derselben sich stellt, in ihr ihre Resonanz findet, kurz, mit ihr sich vereinheitlicht.

Dies machen wir uns deutlich durch den Vergleich der Bildkunst mit der Poesie. In einem Drama sei eine Gestalt, d. h. es sei ihr Leben dargestellt. Das Drama aber trete uns entgegen in einem bestimmten Rhythmus. Auch in diesem liegt ein eigenartiges Leben. Dabei nun gehören das dargestellte Leben oder das Leben der dargestellten Gestalt einerseits und das Leben des Rhythmus andererseits zunächst durchaus verschiedenen Welten an. Es ist, wie schon einmal betont, nicht etwa die Person als in solchem Rhythmus sprechend dargestellt. Der Rhythmus ist Sache der Sprache oder des Materials, in welchem der Dichter darstellt, oder ist Sache des Dichters. Aber in das allgemeine Leben des Rhythmus wird nun das Leben der dargestellten Gestalt, ihr Fühlen, Wollen und Tun hineingestellt, um in diesem Rahmen sich zu entfalten, dies allgemeine Leben zur Basis zu haben, in ihm eine allgemeine Atmosphäre und eine eigenartige Resonanz zu finden. Dies geschieht völlig natürlicherweise, weil auch das künstlerisch dargestellte Leben, eben indem es künstlerisch dargestellt ist, einer eigenen, der Wirklichkeit fremden oder ihr transzendenten Welt angehört.

Sagen wir dies aber noch etwas genauer. Diese Welt ist eine solche, der ästhetische Objektivität eignet. Zugleich ist sie doch vom Künstler geschaffen. Und sie wird in jedem Augenblicke, in welchem ich das Kunstwerk genieße, von mir geschaffen. In der Tat bin ich ja, indem ich das Kunstwerk genieße, mit dem Künstler eins; ich bin selbst der Künstler, so daß es dasselbe ist, ob ich sage: der Künstler schafft das Kunstwerk, oder: ich schaffe es. Die Welt des dramatischen Kunstwerkes ist eine mir gegenüberstehende und von mir hingenommene; und sie ist doch andererseits ihrem inneren Wesen nach ich selbst, d. h. von mir und aus mir selbst gestaltet und

in eine mir jenseitige Welt versetzt. Dies ist eben die Welt des Kunstwerkes.

Und weil es sich so verhält, so kann nun dasjenige, was mir, d. h. nicht diesem in die Welt der Wirklichkeit verflochtenen, sondern jenem gestaltenden Ich, angehört, in die von mir gestaltete Welt mit hineingenommen werden. Und ist dies Gestalten ein rhythmisches Gestalten, so ist das in dem Rhythmus liegende Leben, der in ihm liegende Wellenschlag einer seelischen Bewegung, das, was ich in die dargestellte Welt mit hineinnehme, und in welche ich das Leben dieser Welt einfüge.

Analoges nun gilt auch vom Kunstwerke der Bildkunst. Auch dies ist vom Künstler geschaffen, und das in ihm dargestellte Leben ist von ihm ausgestaltet. Und es ist von mir ausgestaltet, wenn ich es genieße. Indem ich aber das Bildwerk sehe im Ganzen eines technischen oder architektonischen Kunstwerkes, bin ich zugleich erfüllt vom Rhythmus des technischen oder architektonischen Lebens. Und nun nehme ich den Pulsschlag des architektonischen Lebens in das von mir gestaltete Leben des Bildwerkes mit hinein. Und so geschieht es, daß in der Sphäre, in der ich das Leben des Bildwerkes aus mir gestalte, oder in die ich es gestaltend versetze, dies Leben in jenen Pulsschlag sich einfügt.

Der Dichter sieht die dargestellte Welt, und ich sehe, indem ich sie dem Dichter nachdichte oder nachschaffe, diese Welt „durch ein Temperament hindurch". Nun ebenso sehe ich auch, d. h. ich erlebe das Leben des dekorativen Bildwerkes durch ein Temperament hindurch. Dort ist dies Temperament — nicht ganz und gar, aber zum einen Teile verdichtet in dem Leben des sprachlichen, hier ist es verdichtet in dem Leben des architektonischen Rhythmus.

Indem aber das Leben des Bildwerkes sich einfügt in den Rahmen oder sich aufbaut auf der Basis oder sich durchdringt mit der Resonanz des architektonischen Rhythmus, wird es in seinem Wesen verwandelt. Es ist nun eben vom technischen oder architektonischen Leben durchdrungen. Es hat dies als einen Grundzug in sich aufgenommen.

Andererseits kann aber doch das in dem Bildwerke ver-

sinnlichte Leben kein anderes sein als dasjenige, das es eben ist. So gewiß ich es schaffe oder in meiner ästhetischen Betrachtung gestalte, so gewiß ist es doch auch wiederum mir ganz und gar gegeben. Soll ich es mit dem architektonischen Leben durchdringen, so muß es schon als ein davon durchdrungenes mir gegenübertreten, oder es muß, so wie es mir gegenübertritt, von ihm durchdrungen sein.

Dies heißt allgemein gesagt: das dekorative Kunstwerk ist in sich selbst notwendig etwas anderes als das Werk der reinen Bildkunst. Es ist notwendig von einem Grundzug des technischen bzw. architektonischen Lebens durchdrungen.

Dies Leben ist aber architektonisches, d. h. allgemeiner gesagt, es ist körperliches oder sinnliches Leben und sein Rhythmus ein Rhythmus eines solchen. In die Sphäre des Körperlichen oder Sinnlichen also ist notwendig das dekorative Bildwerk hineingezogen. Es ist dies in dem Maße, als es dekorativ ist, d. h. als es Teil ist des architektonischen Ganzen und als zu ihm gehörig erscheint. Zugleich ist dies Leben ein allgemeineres oder abstrakteres. Die Bildkunst leistet ihr Eigenstes in dem Maße, als sie in das Innere des Individuums eindringt. Die dekorative Bildkunst dagegen entrückt das in ihr Dargestellte der Sphäre des Individuellen und des Innerlichen und rückt es in die Sphäre eines allgemeinen körperlichen Daseins und Lebens oder Daseins- und Lebensgefühles.

Übergang zur dekorativen Plastik.

Bei der näheren Betrachtung der dekorativen Bildkunst nun könnten wir gemäß der Doppelnatur derselben einen doppelten Weg einschlagen. Wir könnten einmal in der Richtung bleiben, die wir im vorigen Kapitel eingeschlagen haben. Wir könnten den Weg fortsetzen, den wir dort gegangen sind, d. h. wir könnten zusehen, wie die Schmückung des technischen Kunstwerkes und insbesondere des Werkes der Architektur, die wir im vorigen Kapitel bis zum dekorativen Ornament verfolgt haben, zur Schmückung durch ein Werk der Bildkunst fortgeht und sich steigert. Dieser Weg scheint doppelt gerechtfertigt, wenn wir uns daran erinnern, daß schon im vorher-

gehenden Kapitel die Rede war von Ornamenten, also schmückenden Elementen, die wiedergeben. Man denke etwa an das aus einer andern technischen Sphäre genommene Ornament. Und wir bezeichneten dies Ornament auch schon ausdrücklich als Bildornament. Einfaches Weitergehen nun auf diesem Wege scheint uns zum dekorativen Bilde, in dem ein einheitlicher, in sich abgeschlossener Lebenszusammenhang durch Wiedergabe zur Darstellung gebracht wird, von selbst hinzuführen.

Indessen die dekorative Bildkunst ist nach dem oben Gesagten auch wiederum eine Sache von so eigener Art, daß wir allen Grund haben, sie unabhängig von jenen Arten der Oberflächenschmückung zu betrachten. Dekorative Kunst ist, wie wir zu verstehen gaben, ein eigenartiger Kompromiß zwischen Bildkunst einerseits und Absicht des Schmückens andererseits. Sie will einerseits als Bildkunst einen in sich abgeschlossenen Lebenszusammenhang geben; und doch fügt sie wiederum das, was sie gibt, in einen weiteren, nämlich technischen Lebenszusammenhang. Dies läßt eine selbständige Betrachtung derselben notwendig erscheinen.

Im übrigen ist dekorative Bildkunst zwar in weitem Umfang aber doch nicht ausschließlich Flächenkunst. Sie ist auch dekorative Plastik; sie ist dekoratives Relief und dekorative Rundplastik. Es fügt sich also die dekorative Bildkunst nicht durchaus unter den Begriff der Flächenschmückung, von der oben die Rede war.

Das Verständnis jenes Kompromisses nun gewinnen wir am leichtesten, wenn wir zunächst beides, das dabei den Kompromiß schließt, sich gegenüberstellen und dann beides in immer innigere Beziehung zueinander treten lassen und zusehen, wie dann der Kompromiß notwendig sich gestalte. Ein Kompromiß ist ja jederzeit bedingt durch die Natur der beiden, die ihn schließen. Und dabei nun gehen wir zweckmäßigerweise aus von der dekorativen Plastik. Dies aus drei Gründen. Einmal weil wir schon früher die Plastik der Flächenkunst vorangestellt haben; zum andern, weil in der Plastik der stufenweise Fortgang jenes Kompromisses am einfachsten sich verfolgen läßt. Endlich aber steht die Plastik von vornherein der dekorativen Bildkunst näher

als die Malerei. Die besondere Sphäre der Plastik ist ja eben die Sphäre der schönen sinnlichen Erscheinung, des körperlichen Lebens und Lebensgefühles. Sie ist darum der dekorativen Kunst ihrer Natur nach verwandt. Damit trifft überein, daß zum mindesten das größere plastische Bildwerk natürlicherweise irgendwo in einem architektonischen Zusammenhang seine feste Stelle hat und damit ganz von selbst oder seiner Natur nach in einen solchen Zusammenhang hineinzugehören beansprucht. Indem es aber diesen Anspruch erhebt, muß es ihn rechtfertigen. Und dies kann es nur, indem es auch innerlich zu dem architektonischen Kunstwerk hinzugehört, kurz indem es dekorativ wird.

Stufen der dekorativen Plastik.

Im obigen schon ist auf verschiedene Stufen des dekorativen Charakters der dekorativen Bildkunst hingewiesen. Dieselben nun sind gleichbedeutend mit den Stufen der Einfügung des Bildes in den technischen Zusammenhang. Ein Bildwerk kann aber in einem solchen Zusammenhang inniger oder minder innig sich einfügen. Je inniger es sich in denselben einfügt, oder je mehr es ihm äußerlich angehört, um so mehr beansprucht es auch innerlich ihm anzugehören, d. h. mit ihm die Einheit eines einzigen Lebenszusammenhanges auszumachen.

Dabei ist aber der Zusammenhang des technischen Kunstwerkes der umfassendere. Jene Einfügung sagt, daß das Bildwerk ein Teil wird dieses Zusammenhanges und nicht etwa umgekehrt. Je inniger aber ein Teil in ein Ganzes sich einfügt, um so mehr ordnet er sich dem Ganzen und seiner Gesetzmäßigkeit u n t e r. Je inniger also in unserem Falle die Einfügung ist, um so mehr wird der architektonische Lebenszusammenhang zur herrschenden Grundnote auch für das im Bildwerke dargestellte Leben.

Der Vereinigung des Bildes mit dem technischen Kunstwerk zu einem Lebenszusammenhange können wir voranstellen die gleichartige Vereinigung wirklicher, toter oder lebendiger Objekte mit dem technischen Kunstwerke, das „Dekorieren“ desselben durch solche Objekte, wovon später noch die Rede sein wird.

Ich denke hier etwa an Teppiche, die gelegentlich einer Festlichkeit, die in den Straßen sich abspielt, auf Fensterbänke gelegt nach außen herabhängen, an Girlanden, welche die Außenwand des Hauses schmücken, an Zierbäume, die rechts und links vor einem Portal aufgestellt sind, u. dgl.

Daß diese Gegenstände dekorieren, dies besagt auch hier, daß das Leben, das sie in sich repräsentieren, mit dem architektonischen Zusammenhang, in welchen sie eingefügt sind, eine Einheit ausmacht, zu einem Stück des architektonischen Lebens wird, kurz architektonisiert wird.

Andererseits sind sie doch auch wiederum nur hinzugefügt, bleiben also eigene in sich abgeschlossene Objekte. Sie sind noch nicht in die Masse des architektonischen Ganzen aufgenommen, noch nicht mit ihm ihrem ganzen räumlichen Dasein nach vereinheitlicht. Und dies macht, daß sie auch ihrem inneren Wesen nach für die ästhetische Betrachtung selbständige Objekte sind, solche also, die ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit folgend sich entfalten dürfen. Die Teppiche hängen, wie eben Teppiche hängen, die Bäume wachsen, wie eben Bäume wachsen. Zugleich tun sie dies doch auf der Basis eines architektonischen Lebens. Es ist ein allgemeiner Grundzug architektonischen Lebens in ihnen, der ihr Wesen mit bestimmt, und dem sie untergeordnet erscheinen.

In solcher Weise dekorativ kann auch die menschliche Gestalt werden. Ein Posten etwa rechts und links am Eingang zu einem fürstlichen Gemach, Soldaten oder Leute aus dem „Volke“, die Spalier bilden beim Einzuge hoher „Herrschaften“, sind dekorative Menschen. Wir könnten sie dekorative lebende Bilder nennen.

Von jenen nur äußerlich in ein architektonisches Ganze eingefügten toten Gegenständen, den Teppichen, Girlanden, Bäumen, sagte ich, daß sie innerhalb des allgemeinen Rahmens eines durch das Ganze, dem sie angehören, durchgehenden architektonischen Leben doch als selbständige Wesen erscheinen. Diese Selbständigkeit nun eignet ihnen auch darum, weil sie als jederzeit a b n e h m b a r e r Schmuck sich darstellen. Sie scheinen in gewissem Sinne nur z u f ä l l i g da und nicht anders-

wo befindlich. Insbesondere erscheint der „dekorative“ Mensch an die Stelle, an welcher er als solcher auftritt, nicht ein für allemal gebunden. Auch aus diesem Grunde dürfen Objekte der einen und der anderen Art so frei ihr eigenes Wesen betätigen oder ihre natürliche eigene Gesetzmäßigkeit frei entfalten.

Dagegen sind plastische Bildwerke, die in ein architektonisches Ganze eingefügt sind, von vornherein mit dem architektonischen Ganzen in innigerer Weise vereinheitlicht. Dabei denken wir uns das Bildwerk wiederum zunächst nur in den architektonischen Zusammenhang hineingestellt, etwa zwischen Säulen hinein oder vor einen Pfeiler hingestellt. Wir denken es noch nicht durch irgendwelche Masseneinheit damit verbunden. Dann steht es doch auf irgendeinem Sockel oder Postament und ist zunächst hieran gebunden. Dieser Sockel oder dies Postament aber ist in sich selbst ein architektonisches Gebilde und erscheint unmittelbar als Teil des architektonischen Ganzen. Und damit wird auch das auf ihm stehende Bildwerk zu einem solchen.

Und von hier aus nun können wir die äußere oder räumliche Vereinheitlichung des plastischen Bildwerkes mit dem architektonischen Ganzen in Gedanken in eine innigere und immer innigere verwandeln. In dem Maße aber, als die Vereinheitlichung eine innigere wird, vereinheitlicht sich das plastische Gebilde auch in seinem inneren Wesen mehr und mehr mit dem architektonischen Ganzen und wird damit selbst mehr und mehr architektonisch. Jener allgemeine architektonische Grundzug wird von Schritt zu Schritt minder allgemein. Die architektonische Grundnote wird zum immer lauter tönenden Grundklang, weiter zum herrschenden Akkord, bis das plastische Gebilde sich ganz und gar in einen Architekturteil verwandelt, etwa die Statue zu einer Säule geworden ist, obzwar zu einer Säule, die zur nackten Säule sich verhält wie die poetische Rede zur nüchtern verstandesmäßigen.

Dieser Prozeß kann als ein stetiger gedacht werden. Damit ist dann doch der grundsätzliche Gegensatz zwischen plastischer Bildkunst und technischer Kunst, also auch der grundsätzliche Gegensatz zwischen reiner plastischer Bildkunst und dekorativer

Plastik nicht aufgehoben. So nahe sich das Werk der Bildkunst und die Schmuckform des Architekturteiles treten mögen, immer bleibt doch der obenbezeichnete Gegensatz, daß die Lebendigkeit des letzteren ihrem Quell oder dem „Materiale“ nach, aus welchem sie gestaltet ist, Leben des Materials ist, aus dem das Kunstwerk besteht, das Leben des ersteren dagegen solches Leben, das auf ein ihm fremdes Material übertragen wurde. Man sieht aber, hier gibt es keine Vermittelung, sondern nur ein Entweder-oder oder ein Teils-teils, ein Einerseits-andererseits, kurz den Kompromiß, von dem schon die Rede war.

Bleiben wir nun zunächst dabei, ein plastisches Bildwerk und genauer gesagt ein Werk der Rundplastik der Architektur oder einem Architekturteil in der oben genannten Weise nur äußerlich angefügt zu denken, so gehört es nach dem Gesagten doch schon als Teil zum architektonischen Ganzen. Es ist also in ihm ein Grundzug des architektonischen Lebens. Es ist schon in einem gewissen Grade architektonisiert. Und dies will sagen, daß es in sich die Richtung und den Rhythmus des architektonischen Lebens an der bestimmten Stelle repräsentiert. Damit zugleich ist es versinnlicht oder ist das sinnliche Leben oder die Bedeutung der sinnlichen Erscheinung betont und zur Grundnote gemacht. Andererseits hat doch das Bildwerk noch die höchste Freiheit, innerhalb dieses allgemeinen Rahmens sich als Bild zu entfalten, d. h. das eigenartige Leben einer solchen Gestalt, wie sie in dem Bildwerke dargestellt ist, selbstständig auszugestalten.

Hierbei ist aber ein wesentliches Moment noch besonders zu berücksichtigen, nämlich das Moment des Materials. Ist das schmückende Bildwerk in einem anderen Material ausgeführt als dasjenige, was geschmückt werden soll, ist etwa das Bildwerk aus Bronze und das zu Schmückende Steinarchitektur oder ein Teil eines steinarchitektonischen Kunstwerkes, so sind eben dadurch beide von vornherein gegeneinander selbständiger. Und nun liegt es in höherem Grade im Wesen des Bildwerkes, daß es als selbständiges Bildwerk, nicht lediglich als beliebiger Schmuck, sich geriere. Und dies wirkt wiederum zurück auf die Art der räumlichen Einfügung des

Bildwerkes in die Architektur, d. h. es bedingt seinerseits wiederum auch eine losere räumliche Bindung an das Geschmückte.

Sofern andererseits das Bildwerk doch immerhin mit der Architektur verbunden und in dem Grade, als dies der Fall ist, bleibt es doch gleichzeitig Teil des architektonischen Kunstwerkes. Sein Leben ist ein Teil des architektonischen Lebens. Das Bildwerk sagt also in gewisser Weise auch wiederum dasselbe, was der Teil des architektonischen Kunstwerkes sagt, nur daß es eben in seiner Weise und in besonderer Freiheit dies architektonische Leben ausgestaltet.

Ist auch die Verbindung, wie wir hier voraussetzen, nur lose äußerliche Anfügung, so haben wir doch schon den Eindruck des Schmückens. D. h. indem wir vermöge der äußerlichen Anfügung das Geschmückte oder das zu Schmückende als eines nehmen, nehmen wir notwendig in gewissem Grade das eigenartige Leben der schmückenden Form in das Leben der „Grundform" hinein, nämlich in der Weise, wie überhaupt Schmückendes in das Geschmückte hineingenommen wird.

Um ein Beispiel für diese Stufe des dekorativen Charakters des dekorativen Bildwerkes zu haben, denke man etwa eine bronzene Reiterstatue rechts und links von einem steinernen Portal stehend. Eine solche Statue ist aus Bronze, nicht um des steinernen Portals, also zunächst auch nicht um der Schmückung desselben willen, sondern um der Darstellung dessen willen, was in der Statue dargestellt werden soll. Sie ist ein selbständiges Kunstwerk, zugleich ein solches, das einer eigenen Gattung angehört. Es ist ein Werk der Plastik und speziell der Bronzeplastik, die wiederum ihr spezifisches Wesen hat. Aber dies plastische Werk repräsentiert doch zugleich eine allgemeine architektonische Bewegungsweise und Bewegungsrichtung und wirkt insofern gleichfalls schmückend.

Zu der Selbständigkeit, welche dieser Statue vermöge ihres Materials eignet, steht aber die räumliche Selbständigkeit in einer notwendigen Beziehung. D. h. daß die Statue eine selbständige Statue ist, muß auch durch ein freieres Stehen vor dem Portal zur unmittelbaren Anerkennung kommen. Die Statue darf in keiner Weise den Anschein erwecken, als wolle sie das

sein, was sie nun doch auch wiederum nicht sein will, nämlich ein Massenbestandteil des architektonischen Ganzen.

Umgekehrt ist ein entscheidender Schritt der äußeren und demnach auch der inneren Vereinheitlichung des Schmückenden mit dem, was geschmückt werden soll, geschehen, wenn das Schmückende, insbesondere ein schmückendes plastisches Bildwerk, in dem *Material* der Architektur gebildet ist, wenn etwa vor einen Marmorpfeiler eine Marmorfigur dekorativ hingestellt ist.

Dazu fügen wir aber gleich die Annahme, es bestehe noch nicht zwischen der Statue und dem architektonischen Kunstwerke, wohl aber zwischen der *Basis* der Statue, dem Postamente, dem Sockel einerseits und dem architektonischen Kunstwerke andererseits ein sichtbarer *Massenzusammenhang*. Jetzt tritt das Bildwerk in höherem Maße unter das Gesetz des architektonischen Lebens und wird zugleich in seinem Wesen dem architektonischen Leben näher gerückt.

Eine weitere Stufe der Vereinheitlichung ist erreicht, wenn wir annehmen, es sei etwa eine Marmorstatue hineingestellt in eine *Marmornische*, derart, daß die in der Statue dargestellte Bewegung unmittelbar in einem von architektonischer Bewegung erfüllten Raume sich vollzieht.

Die Vereinheitlichung schreitet in anderer Richtung fort, wenn wir etwa auf der Oberfläche der Wange einer Treppe einen im gleichen Material gebildeten Löwen sehen. Der Löwe gehört dann zur Treppenwange und ist ein Teil derselben. Doch steht er noch frei und allseitig selbständig herausgearbeitet über der Treppenwange oder auf derselben. Die Treppenwange ist der zur Statue gehörige Sockel; aber dieser Sockel ist integrierender Teil des Bauwerkes.

Es wurde schon gesagt, welche Folgerungen aus solcher immer weiter gehenden Vereinheitlichung sich ergeben. Je inniger das dargestellte Leben hinein gehört in den Zusammenhang des architektonischen Lebens, um so mehr ist jenes Leben ein Mitleben oder ein Anteilnehmen am architektonischen Leben. Um so mehr ist die in der Statue verkörperte Bewegung notwendig *architektonisiert*, also sinnlich oder körperlich und zugleich abstrakt, allgemein, typisch geworden.

Und dies heißt, daß es jetzt in der Statue nicht sowohl auf den spezifischen Ausdruck eines individuellen Innenlebens ankommen könne als auf das allgemeine körperliche Leben und dasjenige, was an diesem dem architektonischen Leben unmittelbar verwandt ist, auf das Allgemeine der Haltung, Stellung, Bewegung, und daß dies Allgemeine in den Charakter und Rhythmus des architektonischen Lebens sich einfügen und damit zusammenstimmen müsse.

Wir vollziehen aber wiederum einen weiteren Schritt der Vereinheitlichung, vielleicht nicht im Vergleich mit der Statue in der Nische, jedenfalls aber im Vergleich mit der vorher erwähnten, vor dem Portal stehenden, aber im Material der Architektur gebildeten und mit ihr in der bezeichneten Weise in Masseneinheit stehenden Statue, wenn wir jetzt annehmen, es sei etwa ein vorspringender Balken durch einen Pfeiler sichtbar gestützt, vor dem Pfeiler aber stehe — nicht mehr eine selbständige, d. h. rundum in sich abgeschlossene Statue, sondern eine mit dem Pfeiler und dem vorspringenden Balken durch Masseneinheit verbundene plastische Gestalt.

Dabei denken wir uns die plastische Gestalt zunächst nicht mitstützend und mittragend, sondern nehmen an, daß nur der Pfeiler sichtbar stützt oder trägt. Die Gestalt aber ist an ihn durch Massenzusammenhang gebunden. Damit nun nimmt die Gestalt immerhin an der Bewegung in dem Pfeiler teil. Ihre Bewegung ist die Bewegung des Pfeilers, aber übersetzt aus der ernsten Sprache der architektonischen Arbeit und Leistung in die Sprache des Spieles. Sie umspielt die Bewegung des Pfeilers.

Damit ist aber zugleich hingewiesen auf einen weiteren und entscheidenden Schritt der Vereinheitlichung. Diesen tun wir, indem wir die Gestalt weiter in die stützende und tragende Masse hineintreten und nun an ihrem Stützen und Tragen teilnehmen lassen, also eine und dieselbe tragende Masse einerseits als Pfeiler, andererseits als tragende Gestalt bilden.

Hier gebrauche ich, wie man sieht, einen nicht eigentlich zutreffenden Ausdruck. Nicht eine „Gestalt“ nimmt in Wahrheit an dem Stützen und Tragen des Pfeilers teil, sondern was da

an seinem Teile trägt, ist nichts als die steinerne Masse. Ein Teil dieser Masse aber ist menschlich gebildet.

Damit nun befinden wir uns wiederum auf einem neuen Standpunkte der ästhetischen Betrachtung, also in einer neuen künstlerischen Sphäre. Eine tragende Masse ist einerseits gebildet in rein architektonischen Formen, d. h. als Pfeiler, und dieselbe Masse hat andererseits oder in einem anderen Teile menschliche Bildung. Ein einziges Ganze oder eine ungeteilte Masse trägt, aber sie trägt einerseits, nämlich in dem Pfeiler, nur einfach architektonisch, d. h. sie repräsentiert das abstrakte Sichaufrichten gegen eine Last. Dies abstrakte Tragen würde genügen, d. h. die architektonische Aufgabe der Marmormasse wäre damit erfüllt. Aber dies abstrakte Tragen wird nun zugleich illustriert durch eine, der Steinmasse fremde, menschliche Form. Jenes abstrakte Tragen ist noch nicht ganz und gar in die Form des menschlichen Tragens gebracht, sondern das menschliche Tragen geht daneben illustrierend her.

Hiermit nun ist gesagt, daß auch hier die plastische Form immerhin noch einen Grad der eigenen Freiheit besitzt. Die in Marmor gebildete menschliche Gestalt kann sich noch menschlich frei bewegen, sofern sie nur in jenen Raum sich einschmiegt und in ihrer Grundform den architektonischen Raum architektonisch sinnvoll ausfüllt und den allgemeinen Gedanken des kraftvollen Sichaufrichtens und des Sichwendens gegen die Last zum Ausdruck bringt. Sie ist noch nicht in sich selbst das bloße Stützen und Tragen. Dies wird ja noch immer zunächst durch den Pfeiler zum Ausdruck gebracht. Sondern sie repräsentiert ein menschliches Verhalten, aber ein solches, das doch als Grundzug das kraftvolle Sichaufrichten und das tragende Sichschmiegen in den architektonischen Raum in sich trägt.

Hieraus ergibt sich aber nun endlich von selbst, welches der weitere und letzte Schritt der Vereinheitlichung sein wird. Nämlich dieser: Tragende menschliche Gestalt und Pfeiler oder Säule werden, nachdem sie Teile einer einzigen Masse waren, eine einzige Masse. Der Pfeiler selbst hat im Ganzen menschliche Bildung gewonnen. Jetzt ist die Karyatide entstanden,

nicht mehr ein plastisches Gebilde, sondern ein Architekturteil. Wir sehen eine menschliche Gestalt. Dieser aber eignet volle architektonische Strenge. Ihr Tun ist das architektonische Tragen, nur mit den notwendigen Zügen menschlichen Tragens. Was in dem soeben besprochenen Falle noch verteilt war an verschiedene Teile der Steinmasse und insofern eines und doch räumlich getrennt, ist hier völlig räumlich eines oder ist ineinander. Es hat die volle Verschmelzung stattgefunden.

Im Vergleich damit können wir rückschauend den vorigen Fall und weiterhin die diesem vorangehenden Stufen einer minderen Vereinheitlichung so charakterisieren: Was in der Karyatide absolut eines ist, nämlich das abstrakte architektonische Tragen und die Form eines menschlichen oder, allgemeiner gesagt, eines lebendigen Wesens, das ist in den vorangehenden Fällen stufenweise weiter und immer weiter auseinander gerückt, ohne daß dadurch jemals die innere Einheit völlig aufgehoben würde. Daraus ergeben sich entsprechende Stufen in der Freiheit der Bildung der wiedergegebenen Gestalten. Die Stufen dieser Freiheit sind Stufen der Unabhängigkeit von der Allgemeinheit und Abstraktheit und zugleich von der Sinnlichkeit, der architektonischen Form.

Achtundzwanzigstes Kapitel: Dekorative Flächenbildkunst.

Allgemeines über dekorative Flächenbildkunst.

Im vorstehenden war speziell die Rede von der dekorativen plastischen Bildkunst, und, wenigstens dem Ausgangspunkt nach, von der dekorativen Rundplastik. Ihr aber steht zur Seite die dekorative Flächenbildkunst; und es steht in der Mitte zwischen beiden das dekorative Reliefbild oder Bildrelief.

Von letzterem nun mußte schon die Rede sein bei der Betrachtung der Reliefkunst überhaupt. Wir stellten dort auch schon das dekorative Reliefbild zum Reliefornament oder ornamentalen Relief in deutlichen Gegensatz. Im übrigen ergibt sich das Eigenartige des dekorativen Reliefbildes aus der Betrachtung der Eigenart des dekorativen Flächenbildes einerseits,

und dem, was soeben über die dekorative Plastik gesagt wurde, andererseits; oder dasselbe ergibt sich aus der Betrachtung der Eigenart des dekorativen Flächenbildes, wenn dabei zugleich das Moment in Rechnung gezogen wird, das die Kunst des Reliefs von der reinen Flächenkunst unterscheidet und sie zu einer Sonderart der plastischen Kunst macht. Auch hierauf aber wurde in dem bezeichneten Zusammenhange schon aufmerksam gemacht.

Danach bedarf es einer besonderen Betrachtung des dekorativen Reliefbildes nicht mehr. Ich erinnere nur noch einmal daran, daß vom Reliefbilde insbesondere das gilt, was oben von der Rundplastik größeren Stiles gesagt wurde. Diese, meinte ich, sei ihrer Natur nach jederzeit in gewissem Grade dekorativ. Das Reliefbild aber wird dies jederzeit in ausgesprochener Weise sein.

Dagegen bedarf es noch einer besonderen Betrachtung des dekorativen Flächenbildes oder, wie wir kürzer sagen wollen, des dekorativen Bildes, wobei wir das Wort „Bild“ im engeren Sinne nehmen.

Das Bild bildet ab, es ist Wiedergabe, Darstellung eines gedachten Lebenszusammenhanges in einem demselben fremden Material. Der Bildwirkung nun steht auch hier die dekorative Wirkung zunächst diametral gegenüber. Die Bildwirkung erfahre ich, indem ich betrachtend ganz und gar in dem Bilde bin und verweile, der in sich abgeschlossenen ideellen Welt hingegeben, die mir das sinnlich wahrnehmbare Kunstwerk versinnlicht; die dekorative Wirkung dagegen erfahre ich, indem ich das Kunstwerk nicht für sich betrachte und auf mich wirken lasse, sondern dasselbe hineinstelle in den Zusammenhang einer umgebenden physisch realen Welt, der Welt eines technischen Kunstwerkes.

Ich nehme als Beispiel etwa das dekorative Wandgemälde. Die Formen und Farben stellen etwas dar, etwa eine geschichtliche oder mythologische Szene. Und sofern nun das Gemälde Bild ist, wollen die Formen und Farben nichts sein als die an sich völlig gleichgültigen Symbole für das Geschehen oder den Lebenszusammenhang, der das innere Wesen jener „Szene“

ausmacht. Betrachte ich dagegen dasselbe Gemälde vom dekorativen Gesichtspunkte, so heißt dies, ich betrachte die Formen und Farben und das in ihnen liegende Leben im Zusammenhange mit denjenigen Formen und Farben, die den Raum, nicht den dargestellten sondern den wirklichen Raum, in welchem das Gemälde sich befindet, erfüllen, im Zusammenhange also mit den architektonischen Linien und mit den Farben, welche die architektonische Form herausheben und damit den Eindruck des architektonischen Lebens steigern sollen.

Bei diesen beiden Betrachtungsweisen nun sind, wie man sieht, die Formen und Farben des Gemäldes für den Betrachter jedesmal etwas grundsätzlich Verschiedenes. Das eine Mal sind sie wiedergebend, das andere Mal sind dieselben Formen und Farben nicht wiedergebend, sondern ein physisch Reales, das ich mit anderem, ebenso physisch Realen zusammennehme und in eine Einheit zusammenschließe. Dort betrachte ich die Formen und Farben von ihrer ideellen Seite, als darstellend. Hier dagegen betrachte ich sie von der Seite ihres realen räumlichen Zusammen mit anderen Formen und Farben, kurz hinsichtlich ihres materiellen Daseins.

Wie nun ist die Einheit dieser beiden Betrachtungen möglich? Die Antwort lautet: Sie ist möglich zunächst darum, weil doch in Wahrheit das Ziel der einen und das der anderen Betrachtungsweise in einem einheitlichen Ziele sich zusammenfassen. Überlasse ich mich der Bildwirkung, so heißt dies, ich blicke durch das, was ich sehe, auf das darin dargestellte Leben. Und stelle ich andererseits das Gemälde in gedanklichen Zusammenhang mit den umgebenden Formen und Farben, so tue ich dies, um auch in der so gewonnenen Einheit, dem Formen- und Farbenganzen, zu dem jene und diese Formen und Farben sich zusammenfügen, hindurchzublicken auf das Leben, das sie gemeinsam mir vergegenwärtigen, oder auf den durch sie repräsentierten und charakterisierten Lebenszusammenhang. Hierbei nun kann ich ein einheitliches Erlebnis gewinnen. Ich gewinne es tatsächlich, wenn dasjenige, was das Bild als Bild mir gibt, d. h. das in ihm dargestellte Leben, unbeschadet seiner Eigenart oder seiner Geschlossenheit in sich selbst, wie sie

das Wort Bild jederzeit aussagt, widerspruchslos und als natürlicher Bestandteil sich einfügt in den weiteren Lebenszusammenhang, d. h. wenn das im Bilde dargestellte Leben in gewisser Weise dasselbe ist, wie das Leben des weiteren Zusammenhanges, in welchen das Bild eingefügt ist, einer anderen Formensphäre angehörig, etwa aus der Sphäre des linearen Lebens verpflanzt in die Sphäre menschlichen Tuns und Treibens, und dieser anderen Sphäre gemäß geformt, ausgestaltet, individualisiert und in sich abgeschlossen. Oder wenn in dem gesamten Lebenszusammenhange ein und derselbe Grundzug oder Grundrhythmus eines Lebens als in verschiedener Weise, z. B. einerseits architektonisch, andererseits in der Weise menschlichen Lebens differenziert und ausgestaltet, sich mir darstellt. Beide Seiten des einen Lebenszusammenhanges, das Leben, das in den das Bild umgebenden Formen und Farben liegt, und das im Bilde dargestellte Leben verhalten sich dann zueinander wie verschiedene Weisen dasselbe zu sagen, insbesondere wie das Abstraktere zum Konkreteren, wie das Allgemeinere zu dem Individuelleren, kurz sie verhalten sich zueinander analog, wie überall Grundformen und Schmuckformen, sachliche Rede und „Bild" sich zueinander verhalten, oder mit einem anderen Gleichnis, analog wie der einer Melodie zugrunde liegende Baß sich zur Melodie oder wie der Rhythmus des lyrischen Gedichtes und das in diesem Rhythmus liegende Leben oder der in ihm liegende allgemeine Wellenschlag des inneren Lebens sich verhält zu dem Zusammenhange eines inhaltlich bestimmten seelischen Vorganges, der in den Worten des Gedichtes ausgesprochen ist. Oder auch wie im alltäglichen Leben eine allgemeine Stimmung sich verhält zu den einzelnen Erlebnissen, die aus der Stimmung herauswachsen oder in die Stimmung naturgemäß sich einfügen.

Daß aber in solcher Weise Bildwirkung und dekorative Wirkung in einem einzigen Erlebnis sich vereinigen, dies setzt zunächst eine bestimmte innere Wesenheit des Bildes voraus. Dies will insbesondere sagen: Form und Farbe des Bildes dürfen nicht lediglich Mittel der Darstellung zu sein beanspruchen. Sondern es muß sich das darin dargestellte Leben freiwillig,

d. h. seiner eigenen Natur nach unterordnen dem allgemeinen Charakter und Rhythmus des Lebens, den die Umgebung verkörpert. Andererseits muß das umgebende allgemeinere, in unserem Falle architektonische Leben in sich selbst so geartet sein, daß es zu solcher individuellen Ausgestaltung und Illustrierung, wie sie in dem Bilde ihm zu teil wird, freiwillig und ohne Widerspruch mit seinem eigenen Wesen sich darbietet.

Äußerliche Voraussetzung jener Vereinheitlichung ist ein solcher unmittelbarer räumlicher Zusammenhang, der die gedankliche Zusammenfassung der Formen und Farben des Bildes mit der architektonischen Umgebung für mich notwendig macht.

Doppelte Spielregel des dekorativen Bildes. Ein Beispiel.

Die Einordnung des Bildes in den umgebenden architektonischen, also allgemeineren oder abstrakteren Lebenszusammenhang schließt aber zweierlei in sich. Dies Zweierlei sei an einem neuen Beispiele unterschieden: Ich denke etwa an die gemalten Fenster in einem gotischen Dome. Das Fenster ist nicht zufällig in den Bau hineingekommen, sondern es gehört in ihn hinein. Und dies besagt, daß es mit dem übrigen Bau ein lebendiges Ganze ausmacht, daß also der eigenartige Rhythmus der gotischen Architektur in dasselbe hineinklingt, daß das Fenster das Leben dieser Sphäre mitlebt.

Damit aber verbindet sich sogleich das andere. Das Fenster ist aus Glas. Auch dies ist nicht zufällig, sondern es besteht darin der Grundzug seines Wesens. Als Glasfenster gehört dasselbe mit zu dem architektonischen Zusammenhang, in welchen das Glasgemälde sich einfügt. Das Fenster ist ein Teil des Bauwerkes, und es soll als Glasfenster das Licht in den Innenraum desselben eindringen lassen. Und ist das Glas gefärbt, so heißt dies, daß durch dasselbe farbiges Licht in diesen Raum dringen und das architektonische Ganze mit der Stimmung des farbigen Lichtes erfüllen soll.

Damit nun sind die unverrückbaren Voraussetzungen gegeben für das Malen auf das Glasfenster, d. h. für die in den Farben und Formen der Glasmalerei zu vollbringende

Darstellung; die „Spielregeln", die derjenige innehalten muß, der hier „mitspielen" will. Der Rhythmus des architektonischen Lebens, die eigenartige Weise, wie im gotischen Bau diee Leben pulsiert, die Weise seines Verlaufes, die Art, wie die Elemente dieses Lebens zueinander in Wechselwirkung treten, bildet die eine „Spielregel"; die durch die Natur des Darstellungsmateriales bedingten vielleicht milden aber ungetrübten Farben bilden die andere; beide sind die Basis und Grenze. Die darstellende Kunst, die nicht in erster Linie fragte, was auf dieser Basis sich aufbauen lasse, baute in die Luft; das Bild, das die Einheit des architektonischen Lebens, seinen Charakter und Rhythmus und die Glasfarben zerstörte, wäre kein Kunstwerk, möchte auch noch soviel Kunst der Leugnung dieser Bedingungen sich dabei breit machen.

Damit leuchtet zugleich ein, was die Glasmalerei, sofern sie Malerei auf Glas ist, einzig wollen kann. Nicht Modellierung, welche die Farbe ertötet, sondern Abgrenzung der Flächen und Farben durch feste Linien und Kolorierung der Flächen in ungetrübten Farben kann die Absicht sein, nicht Licht und Schatten, sondern Leben im Reiche des Lichtes, nicht Fernen, die die Farbe ersterben lassen, sondern unmittelbare Nähe. Nennt man die Wiedergabe von Luft, Atmosphäre, Licht und Schatten spezifisch malerisch, dann müssen wir sagen: je unmalerischer, desto besser.

Und sehen wir von dem Eigenartigen der Glasfarbe ab und fragen, was in das architektonische Leben der Umgebung am naturgemäßesten sich einfügt, so müssen wir antworten: Die menschliche Gestalt in ihrem allgemeinen körperlichen Dasein, in ihrer sinnlichen Erscheinung und der Schönheit derselben, in ihrer Stellung, Haltung und Bewegung, wir können auch kurz sagen: in der Architektur ihrer Erscheinung.

Dagegen liegt weit ab von allem architektonischen Leben das spezifisch Seelische, andererseits die Stimmung oder Poesie des Raumes, vor allem in der landschaftlichen Natur. Auch von diesem Gesichtspunkte aus hat der Gegensatz von Licht und Schatten, haben Dunkel, Luft und Atmosphäre in der Glasmalerei keine Stelle. Auch die natürlichste Umgebung der Ge-

stalten ist nicht die Luft, sondern das farbige Glas. Damit sind die Gestalten herausgenommen aus ihrer eigenen natürlichen Umgebung und isoliert hineingestellt in das Medium des Lebens des Glases und der Glasfarbe.

Daß die Gestalten außer dem, was sie sind, auch noch etwas „bedeuten", daß sie allegorisch, historisch, kirchlich oder „religiös" gemeint sind, hat mit dem Kunstwerke nichts zu tun und ist ihm weder Nutzen noch Schaden. Wir werden aber sagen müssen: je allegorischer, historischer oder religiöser, d. h. je wirklichkeitsfremder und je mehr nur typisch repräsentierend, desto besser.

Der Maler eines Glasfensters ist nicht Maler, sondern Architekt und Glaskünstler. Darum muß er von sich abtun jeden Willen zu zeigen, was die reine darstellende oder die reine Bildkunst vermag, und was etwa ein anderes Material und eine andere Umgebung ihm erlaubten. Er muß als Maler sich selbst verleugnen und erfüllt vom architektonischen Leben und dem Leben des Glases an die Arbeit gehen. Er ist, indem er an dieser Stelle malt, zugleich technischer Künstler; an die Stelle des Malberufes ist der nicht minder hohe, aber ganz andere Beruf des dekorierenden, nämlich ein Glasfenster dekorierenden Künstlers getreten.

Dies wußten die Glaskünstler der alten Zeit. Dann hat man es vergessen. Man vergleiche etwa im Kölner Dome die alten Glasmalereien mit den von Ludwig II. gestifteten Fenstern. Dort ist Kunst, hier Mißverständnis. Dort ist Vollkommenes geleistet, hier hat der Künstler gezeigt, daß er auch Unzulängliches zu leisten vermag. Dort ist aufgebaut, hier ist zerstört.

Eine doppelte „Spielregel" des dekorativen Bildes wurde im obigen unterschieden. Darauf müssen wir noch besonders achten. Die eine dieser Spielregeln gibt die Umgebung des Bildes, die andere sein Darstellungsmaterial. Ich lenke aber hier die Aufmerksamkeit noch speziell auf diese zweite Spielregel. Dieselbe ist in der ersten im Grunde schon mit eingeschlossen. Was in den architektonischen Zusammenhang hineingestellt wird, wenn ein Glasgemälde in einen solchen hineintritt, ist zunächst das Materielle des Bildwerkes, in unserem

Falle das gemalte Glasfenster. Dasselbe tritt in jenen materiellen Zusammenhang hinein als dies materielle Ding. Und damit erst oder vermöge der Hineinnahme dieses materiellen Dinges in jenen materiellen, in unserem Falle architektonischen Zusammenhang, tritt das im Bilde dargestellte Leben in den Zusammenhang des in jenem materiellen Zusammenhang für die ästhetische Betrachtung liegenden Lebens.

Dies gilt allgemein. Betrachte ich irgend ein Bild als Teil eines materiellen Zusammenhanges und stelle seinen Inhalt, d. h. das in ihm dargestellte Leben unter den Gesichtspunkt des in ihm liegenden materiellen Lebenszusammenhanges, so betrachte ich ebendamit zugleich das Bild in sich selbst als dies materielle Ding und betrachte das in ihm dargestellte Leben unter dem Gesichtspunkte des in diesem materiellen Dinge als solchem liegenden Lebens. Anders gesagt: indem ich das architektonische Leben, in dessen Zusammenhang ein dekoratives Bild tritt, in das in diesem Bilde dargestellte Leben mit hineinnehme, nehme ich eo ipso auch das Leben des materiellen Dinges, in welchem jenes Leben dargestellt ist, z. B. im obigen Falle das Leben des Glasfensters und insbesondere des Glases und der Glasfarbe in dies dargestellte Leben hinein. Ich tue dies mit selbstverständlicher Notwendigkeit, da ja dies materielle Ding als Teil zu dem architektonischen Ganzen hinzugehört, also auch sein Leben nur ein Teil ist des Lebens des architektonischen Ganzen.

Damit nun tritt das dekorative Bild, speziell was das Material betrifft, in einen vollkommenen Gegensatz zum reinen Bilde. Für dies hat das Materielle freilich auch Bedeutung. Aber es hat lediglich negative Bedeutung oder hat die Bedeutung, ästhetisch zu negieren oder zur ästhetischen Negation aufzufordern. Damit zugleich wird freilich auch eine Position vollbracht. Aber dieselbe besteht einzig darin, daß nun das nicht ästhetische Negierte zu seiner vollen Bedeutung erhoben und damit erst zu voller künstlerischer Wirkung gebracht wird.

Völlig anders dagegen beim dekorativen Bilde: Hier begnügt sich das Material nicht, ästhetisch zu negieren, sondern es liefert zu dem Kunstwerke oder dem von ihm verkörperten Leben einen

positiven Beitrag. Freilich das Material negiert auch hier. Genau soweit das in ihm liegende Leben in dem Inhalte des Kunstwerkes mitspricht, genau soweit kommt das Material nicht in Betracht als Mittel der Wiedergabe. Aber dafür tritt nun eben das eigene Leben des Materiales in den Inhalt des Kunstwerkes ein.

In der Radierung etwa negiert das Papier mit seiner Farbe und seinem Korne die Farbe und Oberflächenstruktur der darzustellenden Gegenstände. Das ist ihr ganzes, freilich nicht geringes Verdienst. Es gehören nicht etwa die Farbe und das Korn des Papieres zum Inhalte oder Lebensgehalte des Kunstwerkes. Dagegen gehört bei der Glasmalerei das Glasfenster und sein Glas und das Gläserne, d. h. das Durchleuchtete der Glasfarbe, die eigentümliche Pracht, welche dieser Farbe eben als Glasfarbe eignet, mit zum Kunstwerke, d. h. mit zu dem Leben, das wir in der Betrachtung des Kunstwerkes mit erleben wollen. Gewiß werden auch hier durch diese Elemente des Materials, genau soweit sie dem Material zugehören, die entsprechenden Elemente der darzustellenden Gegenstände ästhetisch negiert. Die rote oder blaue Glasfarbe etwa, in welcher das Rot oder Blau eines Gewandes wiedergegeben ist, ist, genau soweit sie rote oder blaue Glasfarbe ist, nicht Farbe des dargestellten Gewandes, etwa des wollenen oder leinenen Gewandes. Darin liegt eine ästhetische Negation und genauer eine „Entwirklichung“. Und so entwirklicht jedes dekorative Kunstwerk genau soweit es dekorativ ist, d. h. soweit es das Leben des Materials und andererseits den Rhythmus des Lebens der Umgebung in das im Kunstwerke dargestellte Leben mit hineinnimmt oder mit ihm zu einem einzigen Lebenszusammenhange verwebt. Aber als Ersatz für dies Negierte tritt nun eben das Leben des Materials, in unserem Falle das eigentümliche Leben des Glases und seiner Farbe in den Sinn des Bildes, d. h. in das in ihm dargestellte Leben hinein. Und es tritt in dasselbe hinein nicht als eine nebensächliche Zutat, sondern als ein Grundzug dieses Lebens, als die allgemeine Atmosphäre oder Resonanz desselben, als sein Grundwesen bestimmend, wir können speziell in unserem Falle sagen, als die „Grundfarbe“ dieses Lebens.

Das Material des dekorativen Bildes, sage ich, entwirklicht. Dies ist Entwirklichung oder Idealisierung in dem gleichen Sinne, in welchem auch das Material in den Bildkünsten entwirklicht oder idealisiert. Aber die Idealisierung im dekorativen Kunstwerke ist zugleich eine Materialisierung, d. h. an Stelle des negierten dargestellten Lebens tritt das Leben des Materials und der materiellen Umgebung. Das Darzustellende wird idealisiert, d. h. der Wirklichkeit, der es selbst angehört, weiter und weiter entrückt. Aber eben damit rückt das Kunstwerk weiter und weiter hinein in die Wirklichkeit des Materials, in welchem es dargestellt ist, und durch dies hindurch erst in die Wirklichkeit der Umgebung. Das letzte Ende der Entwirklichung auf dem Gebiete der Bildkunst ist etwa die farblose, in wenig Strichen andeutende Bleistiftskizze auf einem beliebigen Stück Papier. Das letzte Ende der Entwirklichung auf dem Gebiete der dekorativen Kunst dagegen ist etwa das nichts mehr darstellende, leuchtend farbige Glas oder der in regelmäßigen Formen geschliffene Edelstein.

Weitere Beispiele.

Dem hier erwähnten Beispiele eines dekorativen Bildes stelle ich jetzt geflissentlich zunächst ein davon ziemlich verschiedenes entgegen, nämlich das gewobene oder das „gewirkte" Bild. So verschieden beide Fälle sind, so ist doch das Prinzip der Betrachtung dasselbe. Ich hätte oben sagen können, der Künstler, der malerisch darstellen wollte, um eben darzustellen, könnte nichts Ungeschickteres tun, als auf Glas malen. Noch gewisser ist, daß er nichts Ungeschickteres tun könnte, als sein Bild zu weben oder zu wirken. Alle Vorschriften überhaupt, die für den Künstler Bedeutung haben, können in die nicht nur für den Künstler, sondern für jedermann selbstverständliche Regel gefaßt werden: Wisse, was du willst, und wende für deinen Zweck die Mittel an, die dafür taugen. Sofern diese Regel dem Künstler gilt, hat sie nur das Besondere, daß sie nur den Künstler betrifft. Sie lautet also hier speziell: Wisse, was du als Künstler wollen kannst, d. h. welches Leben du in einem gegebenen Falle im Kunstwerke vollkommen anschaulich machen und zum vollen

Genuß und Miterleben unmittelbar darbieten kannst. Und weißt du dies, so wende dazu die geeigneten Mittel an. Wir sahen schon früher, was dies heißt. Nämlich dies: Hat der Künstler einmal einen bestimmten Zweck, d. h. will er einmal ein bestimmtes Leben veranschaulichen, so ist von ihm gefordert, daß er zur Verwirklichung des Zweckes diejenigen und nur diejenigen Mittel anwende, die dazu vor anderen taugen und die vollkommenste Verwirklichung des Zweckes erlauben. Und umgekehrt, sind einmal die Mittel gegeben, so ist von ihm gefordert, daß er den Zweck erstrebe, d. h. auf Veranschaulichung desjenigen Lebens bedacht sei, das mit diesen Mitteln am vollkommensten sich erreichen läßt. Und daraus ergibt sich der Folgesatz: Kann der Künstler mit irgendwelchen Mitteln einen Zweck nicht erreichen, so soll er diesen Zweck nicht haben. Und noch spezieller: Was er mit seinen Mitteln nicht bis zum vollen Ende wollen kann, das soll er von vornherein freiwillig nicht wollen. Dies alles soll er, damit er Vollkommenes schafft und nicht der Eindruck der Unzulänglichkeit das schließliche Ergebnis ist. Jenes Ergebnis will er eben doch als Künstler. Jeder Künstler will das in seiner Sphäre Vollkommene.

Und was nun kann der Zweck sein, wenn einmal gewoben oder gewirkt werden soll. Natürlich zunächst eben dies, daß gewoben wird, daß Fäden sich aneinander lagern und sich verschlingen, dadurch eine Fläche erzeugt und eine Fläche begrenzt werde, und daß im Ganzen der Fläche das eigentümliche Leben von Form und Farbe zustande komme, das eben die Webekunst im Unterschiede von jeder sonstigen Kunst zu erzeugen vermag. Auch der Bildteppich aber ist ein Gewebe. Er ist Teppich ebenso wie der lediglich gemusterte. Er beansprucht es zu sein und muß es darum sein. Er stellt als Teppich die Forderungen des Teppichs. Er beansprucht insbesondere auch das farbige Leben des Gewebes, und zwar nicht eines beliebigen, sondern dieses bestimmten Gewebes, etwa des Gewebes aus Seide oder Wolle, in sich zu tragen. Und weil er diesen Anspruch erhebt, so muß er ihn erfüllen. In der unerfüllten Forderung, so wurde schon einmal gesagt, besteht das Unzulängliche, das einzig und allein dem Künstler verboten ist.

Man hat, wie bekannt, zuzeiten versucht, in Teppichen wirklich zu „malen", z. B. zu porträtieren; und man ist weiter gegangen und hat solche Textilgemälde eingerahmt. Aber das Teppichbild entsteht nun einmal nicht durch Malen, sondern durch Weben. Und der Teppich ist etwas auf dem Boden Liegendes oder an eine Wand sich Schmiegendes. Es ist nicht der an sich bedeutungslose Träger einer ideellen Welt. Und nur für einen solchen hat der Rahmen Sinn.

Dies heißt nun doch nicht, daß die Teppichwirkerei auf alles Figürliche verzichten muß. Aber sie kann es nur wiedergeben unter den Voraussetzungen und innerhalb der Grenzen, die durch jene Forderung des Teppichs gegeben sind. D. h. auch hier kann die figürliche Darstellung nur Dekoration des Gewebes sein, eigenartige Ausprägung und Illustrierung des Lebens, das der Teppich lebt, durch Herübernehmen von Formen aus einer anderen Welt.

Der Glasmalerei, von der oben ausgegangen wurde, steht relativ nahe die Porzellan- und Majolika-Malerei. Auch daß ein Künstler, der ein Bild malen wollte, dem also an der möglichst vollkommenen Darstellung gelegen wäre, es unternähme, auf Porzellan oder Majolika zu malen, wäre ein Akt höchster „künstlerischer" Unvernunft und nur geeignet, nicht Vollkommenes, sondern solches ins Dasein zu rufen, dem der Stempel des Unzureichenden, des Wollens und Nichtkönnens aufgeprägt wäre.

Warum malt dann ein Künstler trotzdem auf Porzellan oder Majolika? Nun eben, weil er auf Porzellan oder Majolika malen will, d. h. um des Materiales willen. Und dies heißt, weil die Formen und Farben auf Porzellan oder gar auf Majolika aufgetragen und eingebrannt einen eigenen Wert haben. Dann ist es nur logisch, daß er diese Werte zur vollen Geltung kommen lasse. Und dies heißt wiederum etwa dies: Die Farbe des Bildes auf Porzellan, um dies Beispiel speziell hervorzuheben, ist zunächst Porzellanfarbe und fordert als solche zu wirken, genau so wie die Farbe des Wollgewebes zunächst Wollfarbe ist und als solche wirken soll. Und die Formen sollen das Porzellangefäß schmücken, d.h. das in der Form desselben ohnehin liegende Leben zur volleren und höheren Ausgestaltung bringen, wiederum

genau so wie derjenige, der einen Bildteppich herstellt, das Leben des Teppiches zur volleren Ausgestaltung bringen will. Nicht jede Farbe aber wirkt in gleicher Weise als Porzellanfarbe oder als Majolikafarbe. Nicht jede Farbe erkennt in gleicher Weise die eigentümliche Oberflächenbeschaffenheit dieser Materalien an. Es wurde schon gesagt, daß der Lichtnatur des Porzellans oder seines Glasurüberzuges in erster Linie die lichte Farbe entspricht. In jedem Falle aber fordert die Porzellanmalerei, daß nicht durch Modellierung die Farbe ertötet werde. Und auch in der Zusammenstellung der Farben wird der Künstler in erster Linie fragen, nicht ob die Farben den darzustellenden Objekten entspreche, sondern ob sie auf dem Porzellan und unter den Bedingungen dieses blinkenden Materials eine schöne Farbenharmonie ergeben. Er wird vielleicht geflissentlich an die Stelle der Farbe der Objekte völlig andere Farben treten lassen, lediglich bestimmt durch die Wirkung der Farbe. Es sind ja eben doch die Farben von vornherein nicht Farben der Objekte, sondern Porzellanfarben. Und die Objekte sind nun einmal nicht das Porzellan. Dann sollen auch die Farben in erster Linie sein, was sie sind, d. h. Porzellanfarben. Und erst eine zweite Frage kann lauten, wie weit etwa innerhalb der dadurch gezogenen Grenzen die Farbe der Objekte zu ihrem Rechte kommen könne.

Und wie die Farben dem Material, so ordnen sich auch die Formen des Bildes naturgemäß der Form des Gefäßes, seiner Gliederung und dem Rhythmus des in ihm liegenden Lebens unter.

Die Wandmalerei.

Grundsätzlich ebenso verhält es sich aber ,um noch einmal auf das zuerst erwähnte Beispiel der dekorativen Flächenkunst zurückzukommen, bei der Freskomalerei. Man betont hier wohl dies, daß die Wandfläche eine Fläche sei und als solche sich behaupten müsse. Und man leitet daraus das Verbot ab, mit der Darstellung in die Tiefe zu gehen. Hierin liegt zunächst wohl ein Mißverständnis. Die Freskomalerei stellt wie jede Malerei jederzeit Objekte dar, die dem Raume von drei Dimensionen

angehören und in ihm vor- und zurücktreten. Und findet einmal ein solches Vor- und Zurücktreten statt, so ist zunächst nicht einzusehen, warum dasselbe bei irgendeiner Grenze Halt machen sollte. In jedem Falle ist jene Forderung nicht konsequent durchführbar. Daß die Vertiefung überhaupt fehle, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Aber die Forderung ist auch in der Form, in der sie gestellt zu werden pflegt, widersinnig. Jede Malerei ist, mag auch das Dargestellte noch so sehr in die Tiefe gehen, doch Malerei auf einer Fläche. Was sich vertieft, ist nur der dargestellte Raum. Und dargestellte Tiefe und wirkliche Flächenhaftigkeit widerstreiten sich nicht.

Dennoch besteht die natürliche Forderung der Flächenhaftigkeit für alle dekorative Malerei. Aber diese Forderung hat einen anderen Sinn und einen anderen Rechtsgrund, nämlich den schon oben bei der Glasmalerei bezeichneten. Dekorativ sind die klaren Linien und die Farben, und undekorativ ist die zerfließende Linie, der Übergang von Licht in Schatten, das Auslöschen der Farbe durch die Modellierung. Undekorativ ist die Luft, die Atmosphäre, die Ferne; undekorativ ist die Landschaft, sofern sie durch Luft, Atmosphäre, Ferne und Unbestimmtheit der Form und Farbe, durch das Ersterben derselben für das Auge wirkt. Darum ist nicht die Flächenhaftigkeit an sich, wohl aber eine solche Nähe gefordert, welche für die klare Bestimmtheit der Formen und Farben die Voraussetzung bildet.

Im übrigen gilt von der Wandmalerei prinzipiell dasselbe wie von der Glasmalerei. Der Umstand, daß das Wandgemälde einem architektonischen Zusammenhange angehört, macht zunächst, daß auf dem, dem architektonischen nächstverwandten, körperlichen Leben in der malerischen Darstellung der Nachdurck liegt. Dazu kommt dies: Wie das Glas des Glasgemäldes, so ist auch die Wand und die Kalkdecke der Wand nicht an sich bedeutungsloser Malgrund, sondern Träger eines Lebens, das einen integrierenden Bestandteil im Gesamtleben des architektonischen Ganzen ausmacht. Es hat also die Kalkdecke als solche ein ästhetisches Daseinsrecht. Und dies heißt insbesondere: die Farbe ist nicht Farbe schlechtweg, sondern Kalk-

farbe, sowie die Farbe des Glasgemäldes Glasfarbe. Der kalkige Schimmer, den sie durch die innige Verbindung mit der Kalkdecke gewinnt, gehört zu ihrem Wesen und gibt ihr innerhalb des Wandgemäldes einen spezifischen Wert. Zugleich ist dieser Schimmer ein den Inhalt des Gemäldes vereinheitlichendes und idealisierendes Medium. Diesem widersprechen die grellen Gegensätze des Hell und Dunkel, vor allem des Schwarz und Weiß.

Abgesehen davon aber ist volles Dunkel bei der Wandmalerei schon aus dem Grunde ausgeschlossen, der bei der Betrachtung der Aquarellmalerei besonders hervorgehoben wurde. Lichtloses Dunkel, so wurde gesagt, ist ein Nichts, etwas schlechthin Totes, damit die Negation des Sinnes der Malerei. Das Dunkel der Ölfarbe ist Licht vermöge dessen, was sie zur Ölfarbe macht. Die stumpfe Freskofarbe aber gewinnt dafür einen natürlichen Ersatz, d. h. sie gewinnt Leben, indem das Licht der Kalkdecke das Dunkel durchscheint.

Man nennt die Ölmalerei auf Leinwand Figuren-, Tier-, Landschaftsmalerei. Man nennt sie niemals Leinwandmalerei. Die Malerei auf Glas, Porzellan dagegen nennen wir Glas- und Porzellanmalerei, und die Malerei auf die Wand Wandmalerei. Nun hier läßt schon der gewöhnliche Sprachgebrauch, der so oft ein gutes Urteil verrät, den grundsätzlichen Unterschied dieser Künste erkennen. In der Tat handelt es sich dort nicht um die Leinwand, sondern um die Landschaft, die Tiere, die Menschen. Hier dagegen handelt es sich zunächst darum, daß dem Glase, dem Porzellan, der Wand ihr Recht wird.

Besondere Bedingungen des dekorativen Charakters.

Auf einem für die dekorative Kunst wesentlichen Punkt, der bei der dekorativen Plastik deutlich hervorgehoben wurde, muß nun aber auch hier, bei der dekorativen Flächenbildkunst, noch ausdrücklich hingewiesen werden.

Als äußere Bedingung für die Einheitlichkeit des dekorativen Kunstwerkes, d. h. für die Einheit des in ihm dargestellten Lebens einerseits und desjenigen Lebenszusammenhanges, in welche dasselbe schmückend eingefügt ist, andererseits wurde

dies bezeichnet, daß wir den materiellen Träger jenes Lebens mit dem zu Schmückenden, das gleichfalls an sich ein Materielles ist, unmittelbar zusammennehmen können. Anders ausgedrückt: Das schmückende Kunstwerk muß mit dem, was es schmückt, eine unmittelbare Auffassungseinheit bilden. Eine solche Einheit bildet in der Tat etwa die gotische Architektur und das in dieselbe eingefügte Glasfenster ohne weiteres.

Es kann aber auch eine Fläche dem Ganzen, in welches sie eingefügt ist, oder seinem spezifischen Leben räumlich oder materiell ferner stehen. Damit mindert sich dann zugleich der Anspruch des die Fläche bedeckenden Bildes, zu dekorieren. Es steigert sich also sein Recht, sich als reines Bild zu gerieren.

Dies kann aber mehrerlei heißen. Einmal dies: Das Darstellungsmaterial, das Material der Fläche, auf welcher das Bild aufgetragen ist, des „Bildgrundes", und das Material der Farbe sei der Umgebung, in welcher das Bild sich einfügt, fremd. Dann stehen auch Bild und Umgebung sich entsprechend fremder gegenüber, so gewiß umgekehrt die Identität des Materials Bild und Umgebung in stärkerer Weise aneinander bindet. So ist es, wie es auch im übrigen mit der räumlichen Bindung des Bildes an die materielle Umgebung, insbesondere der Innigkeit der räumlichen Einfügung desselben in einen architektonischen Zusammenhang, bestellt sein mag. Zugleich muß aber gesagt werden, daß umgekehrt solche Verschiedenheit des Materials zugleich eine minder innige räumliche Bindung des Bildes an das architektonische Ganze naturgemäß erfordert. Kurz, es gilt auch hier, was oben mit Rücksicht auf die Identität und Verschiedenheit des Materials eines dekorativen plastischen Bildwerkes einerseits und des architektonischen Zusammenhanges, dem dasselbe angehört, andererseits gesagt wurde.

Im übrigen bedingt jede innigere räumliche Vereinheitlichung des Bildes mit seiner Umgebung eine größere Herrschaft dieser Umgebung über das Bild, also eine stärkere Hineinnahme des architektonischen Lebens, seines Charakters und seines Rhythmus in das im Bilde dargestellte Leben eine

ausschließlichere Betonung des Sinnlichen oder des körperlichen Lebens und des typisch Allgemeinen, eine ausgesprochenere „Architektonisierung".

Hier ist aber freilich auch die Frage, wie zwingend das architektonische Leben seiner eigenen Natur nach ist. Ein architektonisches Leben kann in höherem Grade sich entfalten in breiten Flächen, denen gegenüber der Eindruck des ruhig sicheren Daseins überwiegt. Eine solche Fläche bietet sich in höherem Grade dar als neutraler Schauplatz für ein beliebig frei sich entfaltendes Leben des Bildes.

Ein andermal überwiegt in einem architektonischen Ganzen der Eindruck bestimmter architektonischer Funktionen. Wir sehen, wie etwa in der Gotik, überall Funktionen in Gliedern verdichtet. Je mehr nun dies der Fall ist, je mehr der Rhythmus der architektonischen Funktionen sich aufdrängt und im Eindruck des Ganzen herrscht, und der Eindruck des ruhig sicheren Daseins der Flächen zurücktritt, um so mehr muß dieser Rhythmus auch den Inhalt des Bildes — wie des plastischen Bildwerkes — mit sich fortreißen, um so weniger ist Raum für das frei sich entfaltende oder das eigentliche Bild.

Es kann aber auch andererseits das Bild von den Punkten des struktiven Lebens der Architektur oder den Punkten, wo dies verdichtet erscheint, geflissentlich sich zurückziehen, durch seine Grenzen eine Region des architektonischen Funktionierens abgrenzen und damit auch sich selbst eine neutrale Region schaffen und nun in dieser Region, weil sie neutral geworden ist, freier sich entfalten. Ich erinnere hier an ein einfaches Beispiel: die Fresken Rafaels etwa in der Stanza della segnatura. Die Wandgemälde, etwa die Schule von Athen, füllen hier nicht die ganze Fläche der Wand bis zum Punkte des Zusammenstoßens mit dem Boden, der Decke und den anschließenden Wänden, also bis zu den Punkten, in welchen die Wand spezifisch struktiv tätig erscheint, sondern es ist unten ein Sockel und oben ringsum ein leerer Wandstreifen abgegrenzt. Jener Sockel nun zusammen mit diesem Wandstreifen bildet einen Rahmen oder ein festes Gefüge, in welchem sich die architektonischen Funktionen des festen Stehens, der

Wechselwirkung mit den Nachbarwänden und des Tragens des Gewölbes zusammenfassen. Die Festigkeit dieses Rahmens aber genügt, um dem architektonischen Ganzen für unseren Eindruck Festigkeit zu geben. Und dadurch nun ist das vom Bilde bedeckte Stück der Wand neutralisiert; es ist zur neutralen Fläche, zur einfach in sich verharrenden Wand geworden. Seine spezifische architektonische Aufgabe ist ihm abgenommen. Und nun erscheint dies Wandstück in höherem Grade fähig, freier Bildträger zu sein, d. h. das Bild kann sich in höherem Grade frei, weil eben losgelöst von dem Gedanken der architektonischen Funktion, oder kann sich in höherem Grade als Bild entfalten. Gleichzeitig kommt freilich bei diesen Fresken des Rafael in Betracht, daß der Raum, dem der Bildträger angehört, ein architektonisch einfacher und vermöge seiner Einfachheit anspruchsloser ist. Damit stellt er zugleich geringere Ansprüche an das Bild. Dies wird also auch dadurch freier.

In analoger Weise nun können überall in architektonischen, tektonischen, keramischen Zusammenhängen neutrale Flächen geschaffen oder herausgesondert sein, oder es können Flächen vermöge des Umstandes, daß die architektonischen Funktionen in besonderen Gliedern sich verdichtet haben, an sich neutrale Flächen sein oder den Charakter von bloßen Füllungen oder eines überall in gleichmäßiger Weise verharrenden Raumabschlusses haben. Immer wird zugleich andererseits durch die Einfachheit des umgebenden Lebens der Bildmäßigkeit der Darstellung größere Freiheit geschaffen.

Wie man sieht, sind wir mit der soeben bezeichneten Tatsache von neuem auf ein Prinzip der Dekoration gestoßen, das uns vorhin schon beschäftigte, nur daß wir es dort speziell mit der dekorativen Plastik zu tun hatten. Wir sahen, die schmückenden plastischen Formen können in vielen Graden mit den geschmückten Formen oder den Grundformen vereinheitlicht sein. Je inniger die Vereinheitlichung, um so mehr ordnen sich naturgemäß die Schmuckformen dem architektonischen Gesetze, also dem Gesetze eines abstrakteren Lebens unter, um so mehr überwiegt das Typische bis schließlich zur

vollen architektonischen Strenge und Abstraktheit der Form. Nun genau dasselbe gilt von der malerischen Dekoration oder der dekorativen Malerei, von welcher wir hier speziell reden.

Neunundzwanzigstes Kapitel: Spezielleres zur dekorativen Flächenbildkunst und Plastik.

Trennende und verbindende Wirkung des Sockels und Rahmens.

Hier aber ist nun noch Anlaß zu einer nicht unwesentlichen Bemerkung, die beide Arten der dekorativen Bildkunst betrifft.

Der Sockel trennt das plastische Bildwerk von seiner Umgebung und scheint damit ihm zu erlauben, daß es in höherem Grade, d. h. freier von seiner Umgebung, insbesondere von seiner architektonischen Umgebung, als Bild sich geriere. Andererseits wurde oben darauf Gewicht gelegt, daß dieser Sockel in sich selbst ein architektonisches Gebilde und damit geeignet sei, das Bildwerk unmittelbar als Teil des architektonischen Ganzen erscheinen zu lassen oder an dies Ganze zu binden. Und daraus ergebe sich ein dekorativer Charakter des Bildwerkes. Wir sehen also: eben dasjenige, was einerseits das Bildwerk isoliert und damit ihm Bildcharakter gibt, kann andererseits es an einen umgebenden materiellen Lebenszusammenhang binden und ihm damit dekorativen Charakter verleihen oder einen solchen fordern. Es wird die Frage sein, wie im gegebenen Falle es um die trennende und andererseits um die verbindende Funktion des Sockels eines Bildwerkes bestellt, d. h. wie weit der Sockel seinerseits mit seiner Umgebung vereinheitlicht ist und demgemäß auch das Bildwerk damit vereinheitlicht, bzw. wie weit das Gegenteil der Fall ist.

Analoges gilt aber mit Rücksicht auf den Rahmen des Flächenbildes oder Gemäldes.

Auch dieser ist einerseits zwar abschließender Rahmen für das Bild, andererseits kann er mehr oder minder als Teil eines

weiteren, insbesondere architektonischen Zusammenhanges oder als Glied desselben, das mit anderen Gliedern des gleichen Zusammenhanges in Wechselwirkung steht, sich darstellen. Je mehr aber dies letztere der Fall ist, desto mehr verwebt vielmehr der Sockel oder Rahmen das Werk der Bildkunst mit diesem Zusammenhange und macht es eben damit dekorativ. Dabei sind aber im einzelnen allerlei Unterschiede zu beachten.

Es ist etwas anderes, ob der Rahmen das ist, was im Grund schon der Name sagt, d. h. ringsum in gleicher Weise einschließend, also seinem ganzen Wesen nach allseitig nach innen auf das zu umrahmende Bild bezogen, oder ob er architektonisch gebildet ist und damit zunächst auf sich selbst, statt auf das Bild bezogen, auf seine eigene Existenzfähigkeit bedacht: etwa der untere Schenkel des Rahmens Basis für die seitlichen Schenkel und diese von jener Basis sich aufrichtend und ihrerseits den oberen Schenkel tragend. Der Rahmen der letzteren Art, der tabernakelartige Rahmen, zieht notwendig die Bildfläche in diese architektonische Bewegung hinein und nimmt ihr damit ihre Neutralität. Dagegen hat jener rings umhegende Rahmen neutralisierende Kraft.

Es kann aber auch im übrigen der Rahmen vermöge seiner Form, seines Aufbaues und seines Schmuckes etwas anderes sein wollen, als das, was dem Bilde seinen eigenen, für sich bleibenden, ruhigen Ort schafft oder zuweist und den neutralen von der Außenwelt unberührten Schauplatz biete für die freie Entfaltung des Lebens des Bildes. Er kann auch sonst Anspruch erheben auf ein eigenes Leben, kann auch sonst ein auf sich selbst, und er kann weiterhin ein auf die umgebende Wirklichkeit bezogenes technisches Kunstwerk zu sein beanspruchen. Er kann in dieser oder jener Weise zunächst die Bildfläche und damit zugleich den Inhalt des Bildes in seine eigene Bewegung und weiterhin in das materielle Leben seiner Umgebung hineinziehen und verweben und damit das Bild architektonisieren, also dekorativ machen. Er kann dies auch mehr oder minder tun schon durch seine Farbe.

Zu jenem Bezogensein des Rahmens auf das Bild gehört aber auch dies, daß der Rahmen des an der Wand hängenden

Bildes gegen das Bild hin sich vertieft. Und diese positive Beziehung auf das Bild wird verstärkt, wenn andererseits der Rahmen von der Wand schroff sich abhebt, d. h. aus der Fläche derselben schroff heraustritt, sozusagen geflissentlich, mit plötzlichem Ruck, sich von ihr loslöst. Dagegen bindet der Rahmen vielmehr sich und damit das Bild an die Umgebung, wenn er umgekehrt von der Bildfläche aus gegen die Wand zu sich abschrägt oder an sie sich anschmiegt.

Es ist weiter auch schon etwas anderes, ob das Bild unverrückbar an eine Stelle der Wand gehörig, oder ob es zufällig da befindlich scheint, weil eben an dieser Stelle Platz ist und es vom Beschauer bequem betrachtet werden kann. In jenem Falle ist es in höherem, in diesem Falle in geringerem Grade dekorativ oder beansprucht dies zu sein. Auch mit Bezug hierauf gilt Analoges vom plastischen Bildwerke.

Und es ist ebenso beim gemalten Bilde ein Unterschied, ob es mit seiner ganzen Rückfläche die Wand berührt, oder ob es schräg dagegen geneigt, d. h. mit seinem oberen Ende dem untenstehenden Beschauer zugeneigt erscheint. Wiederum erhebt es in jenem Falle höheren, in diesem geringeren dekorativen Anspruch. In letzterem Falle löst es sich ausdrücklich von der Umgebung und wendet sich vielmehr dem Beschauer zu. Es löst sich aus jenem materiellen Zusammenhange und tritt in die ideelle Beziehung zu dem, der es genießen will.

Man sieht leicht, welche praktischen Konsequenzen sich hieraus ergeben: Nämlich, daß auch bei der Art der Aufhängung eines gemalten Bildes überall zu beachten ist, inwieweit dasselbe dem Gegenstand der Darstellung zufolge dekorativ sein kann, oder wie weit es vielmehr die dekorative Wirkung ausschließt.

Im übrigen ist für den das Bild von der Außenwelt trennenden Rahmen die Breite des Rahmens, also die Weite der Loslösung von der umgebenden Wirklichkeit von selbstverständlicher Bedeutung. Je mehr das Bild Bild ist, desto weitere Entfernung und desto deutlichere Trennnung von der Umgebung erfordert dasselbe.

Besonderes Gewicht ist aber zu legen auf den oben schon

bezeichneten Gegensatz: Beziehung des Bildes auf seine Umgebung einerseits und auf den Beschauer andererseits. Das Bild kann das eine Mal mit Rücksicht auf die Wand und die weitere Umgebung, es kann das andere Mal ohne Rücksicht hierauf und statt dessen mit bloßer Rücksicht auf den Beschauer da sich zu befinden scheinen, wo es sich befindet, und auch im übrigen räumlich so sich zu verhalten scheinen, wie es sich verhält. Im letzteren Falle charakterisiert es sich als Bild, zu dessen Wesen eben dies gehört, in der selbständigen ideellen Beziehung zum Beschauer zu stehen. Indem sein „Sinn" sozusagen auf den Beschauer steht, erklärt es ausdrücklich, daß es Bild sei, nicht ein Teil der dem Beschauer gegenüberstehenden weiteren materiellen oder physisch realen Welt, kurz nicht dekorativ.

Dekorativ sein heißt aber, ich wiederhole, sinnlich sein oder auf sinnliche Wirkung abzielen. Es heißt, den Akzent legen auf körperliches Leben, auf Schönheit der sinnlichen Erscheinung, Gleichgewicht der Anodnung im Raumes, auf das Leben, das in den „körperlichen" Formen und weiterhin in den Farben unmittelbar für uns liegt. Es heißt, den Akzent nicht legen auf das Innerliche, das spezifisch Seelische, auch nicht auf das Innerliche des Raumlebens.

Die Betonung des Sinnlichen, wie sie für das dekorative Bild gefordert ist, nennen wir vielfach „idealistisch". Nun dann ist die dekorative Kunst in höherem Grade idealistisch. Wir täten aber vielleicht besser, diese „idealistische" Kunst die materialistische zu nennen.

Von den Bildern Rafaels etwa dürfen wir im allgemeinen sagen, daß sie einen dekorativeren, also sinnlicheren, wenn man will „plastischeren" Charakter haben als etwa die Bilder Rembrandts. Viele seiner Bilder waren ja, als Altarbilder, bestimmt, in einen architektonischen Zusammenhang als ein für allemal dazu gehörige Bestandteile eingefügt zu werden. Damit konnten sie nicht auf reine Bildwirkung oder reine „malerische" Wirkung abzielen. Und wir mißverstehen sie, wenn wir, verleitet durch den Umstand, daß sie aus dem Ganzen, dem sie ursprünglich angehören, herausgenommen sind, sie als reine Bilder

betrachten und genießen wollen. Die Kunst Rafaels aber nennt man zugleich idealistischer als etwa die Rembrandtsche. Auch hier müssen wir sagen, es wäre richtiger, sie materialistischer zu nennen. Rafaels Kunst steht dem sinnlichen Leben, also dem Materiellen, dem Körperlichen, der Schönheit der sinnlichen Erscheinung näher als die geistigere, in diesem Sinne idealistischere Kunst Rembrandts. Lassen wir uns aber jene herkömmliche Ausdrucksweise gefallen, so dürfen wir zunächst sagen: Es bedarf die idealistische Kunst in geringerem Maße als die entgegengesetzte, die man im Gegensatz zu jener konsequenterweise als die realistische bezeichnet, d. h. es bedarf die sinnlichere oder materialistischere Kunst in geringerem Grade, als die in höherem und tieferem Sinne des Wortes idealistische, es bedarf etwa das auf Herrlichkeit der körperlichen Erscheinung ausgehende große Figurenbild in geringerem Grade als das Genrebild, die Landschaft, das Stilleben, des deutlich trennenden Rahmens. Und zugleich hat beim Landschaftsbilde, dem Stilleben und dem Genrebilde mehr als bei dem „idealistischen" Figurenbild die Art der Aufhängung Sinn, bei welcher das Bild am oberen Ende von der Wand sich entfernt, also schräge gestellt ist und in seiner Fläche dem Beschauer sich zukehrt. Erscheint ein solches „realistisches" Bild außerdem zufällig oder um der Bequemlichkeit der Betrachtung willen irgendwo hängend oder stehend und nicht ein für allemal in einen Zusammenhang eingefügt, so ist es damit der Gefahr, dekorativen Anspruch zu erheben, weiter entrückt.

Bedingungen des Fehlens von Rahmen und Sockel.

Beachten wir nun aber auch die Kehrseite der isolierenden Wirkung des Rahmens noch spezieller. Oben sahen wir, wiefern die besondere Bildung des Rahmens und die Art seiner Anbringung an der Wand auch wiederum eine das Bild mit der Umgebung vereinheitlichende Wirkung üben, also dem Bild dekorativen Charakter geben könne.

Aber wir müssen weitergehen und sagen, daß dies im Grunde in gewissem Maße jederzeit der Fall ist. Dem Rahmen überhaupt eignet diese Doppelseitigkeit oder Zweischneidigkeit.

Mag er noch so sehr das Bild isolieren, so kann er nicht umhin, eben indem er dies tut, es zugleich in irgendwelchem Grade in einen Zusammenhang materiellen Lebens hineinzuziehen. Dies einfach, weil er jederzeit in sich selbst ein Träger eines materiellen Lebens, oder weil er selbst ein technisches, spezieller ein tektonisches oder in weiterem Sinne dieses Wortes architektonisches Gebilde ist. Und nehmen wir nun an, ein Werk der Flächen bildkunst sei so geartet, daß es jede Art der Architektonisierung oder Materialisierung, also jede dekorative Bedeutung seiner ganzen Natur nach von sich abwehrt und in sich selbst durchaus nur Bild ist und durch sein eigenes Wesen sich unzweideutig als solches gibt, so kann ein solches Bild gegen den Rahmen, auch denjenigen, der aufs äußerste bemüht erscheint, das Bild gegen die materielle Außenwelt zu isolieren, durchaus ablehnend sich verhalten.

Solcher Art nun ist vor allem die Radierung und weiter auch der Holzschnitt. Auch die Radierung, um mich auf dieses Beispiel zu beschränken, bedarf einer Isolierung, die bezeugt, daß es sich in ihr nicht um ein Reales, sondern um eine lediglich ideelle Welt handelt. Aber diese Isolierung vollzieht hier der weiße Papierrand. Und dieser kann dieselbe vollziehen, ohne damit zugleich den Inhalt des Bildes in eine Sphäre materiellen Lebens hineinzuziehen. Er kann dies, weil das Papier in dem Bilde selbst nicht als Träger solchen materiellen Lebens, sondern lediglich als Träger des dargestellten ideellen Lebens, als „Bildträger" in Betracht kommt, weil dasselbe im Bilde, d. h. innerhalb der Grenzen des Bildes, keine materielle, sondern lediglich diese ideelle Funktion hat. Indem der Papierrand innerhalb der Grenzen des Bildes in diesem und nur in diesem Lichte erscheint, erscheint er auch so außerhalb dieser Grenzen. Er ist also ein „Rahmen", aber ein entmaterialisierter, ein nicht materiell oder struktiv, sondern ideell funktionierender Rahmen. Er ist eine völlig wirksam isolierende Zone, aber ohne die Möglichkeit, daß diese Zone das Bild in den Zusammenhang eines materiellen Lebens verflechte. Er ist insofern auch wiederum nicht Rahmen, sondern nur über das Bild hinausgehender Grund, Bildträger jenseits des Bildes. So gewiß aber der Radierung eine solche

isolierende Zone notwendig ist, so gewiß erträgt sie nicht den Rahmen in dem Sinne des Rahmens eines Ölbildes, den materiellen und damit jederzeit in irgendeinem Grade materialisierenden Rahmen.

So treffen schließlich dekorative und reine Bildkunst in ihren Extremen zusammen. Es geht nicht an, das Wandbild mit einem seinem Material fremden Rahmen zu umgeben, weil dasselbe der Wand und durch diese dem weiteren architektonischen Ganzen nicht nur äußerlich, sondern innerlich zugehört, der Rahmen aber diese Zugehörigkeit zur Umgebung leugnen würde, kurz weil der Rahmen trennt und entmaterialisiert. Und die Radierung verträgt keinen solchen Rahmen, weil sie im höchsten Maße Bild, d. h. eine in sich beschlossene Welt ist, der Rahmen aber diese Welt materialisieren würde.

Aber auch noch in anderen Fällen kann der Rahmen nicht am Platze oder zum mindesten nicht gefordert erscheinen. Es liege oder stehe etwa eine Skizze irgendwelcher Art, auch eine Ölskizze, sichtbar zufällig und nur wegen der Bequemlichkeit der Betrachtung da oder dort, jederzeit abnehmbar oder verstellbar, wie es der Laune des Beschauers gefällt, dann kann vielmehr der Mangel des Rahmens den Eindruck dieser Unbezogenheit auf die Umgebung, positiv gesagt, den Eindruck der ausschließlichen Bezogenheit auf die Freiheit der Betrachtung, den Charakter des Nirgendwohingehörens, kurz den reinen Bildcharakter erhöhen.

In allen den bezeichneten Punkten ist es nun um den Sockel des plastischen Bildwerkes eine analoge, darum doch nicht durchaus dieselbe Sache wie um den Rahmen des Bildes. In diesem Zusammenhange aber kommt es vor allem darauf an, daß der Sockel seiner Natur nach von vornherein mehr als der Rahmen zugleich mit der materiellen Umgebung zu verbinden geeignet ist. Er hebt jederzeit das Bildwerk vom Boden, aber er selbst steht doch eben jederzeit auf dem Boden, kann nicht sich selbst vom Boden lösen, sowie der Rahmen sich selbst von der Wand zu lösen vermag. Und schon abgesehen davon schließt das Stehen auf dem Boden eine innigere struktive Beziehung zum Boden in sich als das Hängen an der Wand und das Herab-

hängen von derselben. Und je mehr nun der Boden, auf dem der Sockel des plastischen Bildwerkes steht, bzw. der ganze Raum, in welchem er sich erhebt, ein bestimmtes technisches oder architektonisches Leben repräsentiert, desto mehr verwebt der Sockel auch das plastische Bildwerk in dies Leben oder kann es in dasselbe zu verweben scheinen.

Und daraus ergibt sich nun insbesondere, daß Werke der plastischen Bildkunst denkbar sind, die zum Sockel ebenso ablehnend sich verhalten wie die Radierung zum Rahmen, wenn auch der Besonderheit der Plastik im Vergleich zur Malerei entsprechend nicht durchaus aus den gleichen Gründen. Natürlich denke ich hier an Werke der Kleinplastik, also an die Statuette. Und ich unterscheide dabei auf das bestimmteste den Sockel der Statuette von dem im Material der Statuette gebildeten Boden, auf dem die dargestellte Gestalt steht, und der niemals fehlen kann. Ich habe etwa eine Statuette im Auge aus Porzellan, Majolika oder dgl., die vielleicht in ihrem „Sujet“ höchst „realistisch“, d. h. bildmäßig, vermöge des Materials und der Oberflächenbehandlung einschließlich der Farbe aber als etwas ganz Eigenes, in sich Beschlossenes, der Umgebung Fremdes, nur zufällig und um der Bequemlichkeit der Betrachtung willen an ihrer Stelle Befindliches, das im übrigen ebensowohl an einer anderen Stelle sich befinden oder von Hand zu Hand gehen könnte, vor mir auf dem Schreibtisch steht.

Eine solche Statuette könnte zugleich in gewissem Sinne, nämlich hinsichtlich des Materials und der Materialbehandlung, im höchsten Maße „dekorativ“ sein. Sie wäre es dann doch nicht in dem hier in Frage stehenden Sinne, d. h. im Sinne der Zugehörigkeit zu ihrer Umgebung.

Es hat aber, wie gesagt, der Sockel in jedem Falle zugleich in höherem Grade als der Rahmen vereinheitlichende Kraft. Und darum kann nun in einem Falle der bezeichneten Art die „Figur“, die im übrigen genügend als in sich beschlossen, nur um des Beschauers willen, sonst aber zufällig da vor mir steht, aber ebensowohl wo anders stehen könnte, einem Sockel widerstreben und nur ihren eigenen Boden fordern. Der Sockel

würde hier nur mit dem architektonischen Ganzen, d. h. zunächst dem Schreibtisch, vereinheitlichen oder würde dazu struktiv überleiten. Er würde der Figur, der es wesentlich ist, in dem oben bezeichneten Sinne, analog wie das radierte Blatt oder die malerische Skizze, nirgendwo zu sein oder an keine Stelle zu gehören, doch eine feste Stelle schaffen.

So können also, allgemein gesagt, Sockel und Rahmen, und es kann demgemäß auch ihre Abwesenheit für das Bildwerk oder Bild völlig entgegengesetzte Bedeutung haben oder nach entgegengesetzten Richtungen den Sinn des Bildes oder Bildwerkes bestimmen. Sie können das Bild oder Bildwerk in höherem Grade als Träger einer schlechthin isolierten ideellen Welt, also als Bild im eigentlichen Sinne, und sie können dasselbe in höherem Grade als in ein weiteres materielles Ganze hineingehörig charakterisieren und damit das in ihm dargestellte Leben dem materiellen Leben der Umgebung ein- und unterordnen. Hiermit erscheint die Frage des Sockels und Rahmens als eine nicht allzu einfache. Ihre Beantwortung ist jedesmal davon abhängig, einmal, wie Sockel und Rahmen funktionieren, ob als trennend oder verbindend, andererseits wie weit das Bild oder Bildwerk in sich selbst Bildcharakter habe, d. h. auf Darstellung oder auf Schmückung eines weiteren Ganzen ziele, und im übrigen, wieweit etwa sonst durch Material und Behandlung desselben das Bild oder Bildwerk sich von der Umgebung absondere oder aber damit eine Einheit auszumachen scheine.

Bild und Bildraum im dekorativen und reinen Bilde.

Noch ein Punkt ist hier schließlich ins Auge zu fassen. Ich wiederhole: Was das Bild darstellt, ist eine in sich selbst abgeschlossene ideelle Welt. Und darum muß auch das Bild selbst etwas in sich Abgeschlossenes sein. Aber, was das Bild darstellt, gehört auch wiederum einer weiteren Welt an, nicht einer das Bild umgebenden materiellen Welt, sondern einer weiteren ideellen Welt.

Das Bild gibt wieder, aber was es wiedergibt, gehört dem unendlichen Wirklichkeitszusammenhange an und bezeichnet einen Ausschnitt aus demselben. Das dekorative Kunstwerk

dagegen dekoriert. Und dasjenige, was es dekoriert, ist nicht ein Ausschnitt, sondern etwas in sich Geschlossenes.

Die im Landschaftsbild dargestellte Landschaft etwa ist ein räumlicher Ausschnitt aus dem Naturganzen. Die durch ein Bild dekorierte Fläche dagegen, die dekorative Wandfläche etwa, ist nichts dergleichen. Sie gehört gar nicht in die Natur, sondern ist vom Künstler ins Dasein gerufen und hat die Ausdehnung, die ihr der Künstler verliehen hat. Die im Bild wiedergegebene Landschaft nun weist als solcher Ausschnitt naturgemäß über ihre Grenzen hinaus und in das Naturganze hinein. Die dekorierte Fläche dagegen, die dekorierte Wandfläche etwa, weist nicht über sich hinaus und in das Naturganze hinein. Ihr Anfang und ihr Ende sind nicht Anfang und Ende eines Ausschnittes aus dem Naturzusammenhang. Und demgemäß weist auch das im dekorativen Bild Dargestellte, genau in dem Maße, als es dekorativ, d. h. Belebung der dekorierten Fläche ist, nicht über sich hinaus auf das Naturganze, sondern hat seinen absoluten Anfang und sein absolutes Ende da, wo die dekorierte Fläche ihren Anfang und ihr Ende hat. Dies läßt sich auch so ausdrücken: Das dekorative Bild ist notwendig in seinen Raum und insbesondere in die Grenzen desselben hineinkomponiert, so gewiß dies von dem reinen Bilde niemals gilt oder gelten darf. D. h. genau, soweit jenes dekoriert, tritt das in ihm dargestellte Leben heraus aus dem Zusammenhang der Welt, der das in ihr Dargestellte angehört und tritt statt dessen hinein in dcn Zusammenhang des materiellen Lebens des Dekorierten. Genau in dem Maße, als dies Leben hineingehört in den Zusammenhang des materiellen Lebens der Umgebung des Bildes, gehört es nicht hinein in den Zusammenhang desjenigen Lebens, aus welchem das Wiedergegebene genommen ist. Oder etwas anderes gesagt: Genau soweit sich das dargestellte Leben einfügt in das Leben des materiellen Raumes, in dem das Bild sich findet, tritt es heraus aus der Einheit des Raumes, dem das im Bilde Dargestellte angehört.

Innerhalb jenes Raumes aber ist die dekorierte Fläche allemal in sich abgeschlossen. Sie ist nicht ein Ausschnitt.

Und demgemäß kann auch das Bild, genau soweit es in seine Umgebung hineingehört, nicht als ein Ausschnitt sich darstellen. Sondern es muß gleichfalls in sich abgeschlossen sein ohne Hinweis auf die Einheit der Welt, aus welcher das im Bilde Wiedergegebene genommen ist.

Daß nun etwa das Landschaftsbild ein Ausschnitt ist, dies gibt es zu erkennen, indem es mit seiner unteren Grenze den Boden, mit seiner oberen den Himmel oder ein Wolkengebilde, links einen Berg, rechts einen Baum, ein Haus usw. *durchschneidet*. Bei einem Figurenbilde sehen wir vielleicht menschliche Gestalten rechts oder links mit dem halben Körper in das Bild hineinragen. Solches Durchschneiden nun gehört mit zur Natur des *Bildes*. Nicht das *Durchschneiden* ist dabei das Entscheidende, sondern das Hinausweisen des Bildes über sich *vermöge* dieses Durchschneidens, oder das Entscheidende ist dies, daß das Dargestellte jenseits der Grenze der Darstellung natürlicherweise sich fortsetzt, kurz, daß es als ein *Ausschnitt* sich zu *erkennen* gibt. Der durch die Grenze des Bildes halbierte Mensch etwa weist auf seine andere Hälfte. Der durchgeschnittene Berg weist auf seine Fortsetzung.

Zu diesem Durchschneiden nun steht in diametralem Gegensatz das Abschneiden oder Trennen. Ein Berg wird durchschnitten etwa dann, wenn die Grenzlinie des Bildes durch die *Mitte* des Berges geht. Er würde abgeschnitten oder *abgetrennt*, wenn die Trennungslinie sich da befände, wo der Berg zu Ende ist, also in der Taleinsenkung. Das Durchschneiden ist mit anderen Worten ein Teilen des unmittelbar Zusammengehörigen, das eben damit als zusammengehörig charakterisiert wird. Es ist die Wiedergabe eines Teiles, der nicht selbständiger, auch nicht relativ selbständiger Teil ist und ebendamit auf das Ganze hinweist. Das Abschneiden dagegen ist im Gegensatze dazu das Abtrennen relativ selbständiger Teile voneinander.

Jenem Prinzip des Durchschneidens begegneten wir auch in der plastischen Bildkunst; sie schneidet naturgemäß durch etwa in der Mitte der Brust. Sie schneidet nicht etwa den Kopf von den Schultern ab. Und eine männliche Statue, die bis zu den Knien ginge und da abschnitte, wäre ein Widersinn; es

wäre die Gefahr, daß der Eindruck entstehe, es sei ein Mensch mit abgeschnittenene Unterschenkeln dargestellt.

Das entgegengesetzte Prinzip nun beherrscht die dekorative Kunst. Auf Medaillen, die dekorative Gebilde sind, ist der Kopf für sich wohl am Platze. Und was die Malerei angeht, so vergleiche man mit dem Landschaftsbilde, auf dem ein Berg in der Mitte durchgeschnitten ist, das Wandbild Rafaels, der Parnaß genannt, in welcher der Berg mit dem Bilde anhebt und endigt. Oder man vergleiche gewisse holländische Interieurs, in welchen die Seitenwand eines Gemaches durch den Rand des Bildes durchgeschnitten wird, mit den dekorativen Wandmalereien des Ghirlandajo in St. Maria Novella in Florenz, auf welchen links im Bilde die linke, rechts die rechte Seitenwand eines Gemaches in voller Ausdehnung sichtbar wird.

Hiermit sind einzelne Beispiele dessen bezeichnet, was ich hier meine, und was ich auch so ausdrückte, daß ich sagte, das dekorative Bild sei in seinen Raum hineinkomponiert, das reine Bild nicht. Von diesem könnte ich vielmehr sagen, es sei aus seinem Raum hinauskomponiert. Im übrigen erinnere ich etwa an die Art, wie von Rafael in der Farnesina die aufwärts schwebende Gestalt des Hermes in den Raum eines Zwickels hineinkomponiert ist, oder an die gleiche Weise, wie Michelangelos Propheten und Sybillen jedesmal zu demvon ihnen dekorierten Raume sich verhalten. Bei jenem Hermes erstreckt sich der eine Arm mit dem Stabe in die eine obere Ecke hinein. Die andere Ecke füllt der wehende Mantel des Götterboten aus. Die Füße erstrecken sich in den unteren schmalen Raum des Zwickels hinein.

Ein besonderes Moment dieser Komposition „in den Raum hinein" ist das Gleichgewicht von rechts und links, das schließlich zur vollen Symmetrie werden kann.

In allem dem ist, wie gesagt, das Prinzip des „Bildes" das Entgegengesetzte. Es füllt nicht den Bildraum wie das dekorative Bild. Und gewiß fehlt bei ihm nicht das Gleichgewicht. Aber dies ist nicht ein Gleichgewicht der Massen, d. h. der Formen, der Linien, der räumlichen Bewegungen, sondern ein Bedeutungsgleichgewicht oder ein Gleichgewicht der Eindrucksfähigkeit des

Dargestellten. Es ist damit zugleich die Negation jenes Gleichgewichtes der Formen.

Bei allem dem ist doch zu bedenken, daß reine und dekorative Bildkunst stetig ineinander übergehen. Demgemäß gehen auch das „Hinauskomponiertsein" des reinen Bildes aus dem Bildraume und das Hineinkomponiertsein des dekorativen Bildes in den Bildraum oder die Bildfläche stetig ineinander über.

Zacharias Werners Weihe der Kraft.

Eine Studie zur Technik des Dramas.

IX. Von Dr. **Jonas Fränkel.** VIII, 141 S. 1904. M. 7.20.

Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik.

Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik mit einer Anwendung auf Goethes Werther.

X. Von **Wolf Dohrn.** XII, 232 S. 1907. M. 10.80.

Gerhard Hauptmanns Naturalismus und das Drama.

XI. Von **Sigmund Bytkowski.** XIII, 208 S. 1908. M. 9.35.

Der junge Hebbel.

Weltanschauung und früheste Jugendwerke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten.

XII. Von **Arno Scheunert.** XVI, 314 S. 1908. M. 21.60.

Literarisches Zentralblatt: Der Verfaser läßt jede historische Betrachtung beiseite und entwickelt rein philosophisch die Weltanschauung des jungen Hebbel. Nachdem er in den Kapiteln über Leben und Jenseits, über Liebe, Freundschaft und Mutterliebe als irdische Verwirklichungen des Ideals, über Naturphilosophie und die Stellung des Dichters dazu die allgemeine Weltanschauung Hebbels erläutert hat, behandelt Sch. im zweiten Teile ihre Äußerung in den dramatischen und erzählenden Jugendwerken: Mirandola, der Brudermord, Holion, der Vatermord, der Maler, die Räuberbraut. Diese fleißige und gründliche Arbeit ist ein wertvoller Beitrag zur Lösung des Problems Hebbel, mag man auch über Einzelheiten anderer Meinung sein als Scheunert.

Das Drama Friedrich Hebbels.

Eine Stilbetrachtung zur Erkenntnis des Dichters und seiner Kunst.

XIII. Von Dr. **Albert Malte-Wagner.** XII, 522 S. 1911. M. 30.60.

Neue Hamburger Zeitung: Insbesondere hält Wagners ausgezeichnete Arbeit nicht nur, was sie verspricht, sondern sie erweitert sich zu einer Charakteristik der Kunst und Persönlichkeit Hebbels, wie wir sie in dieser vielseitigen Feinheit und klaren Vollendung bis jetzt kaum besessen haben . . . Der Wagnerschen Betrachtung des Hebbelschen Dramas ist wie der Goetheschen Naturbetrachtung nichts Kern und nichts Schale. Sie beherrscht die äußeren Formen und den innersten Gehalt ihres Objekts gleich liebevoll und souverän. Darum ist sie mustergültig für eine produktive Ästhetik und Kritik.

Friedrich Hebbels Welt- und Lebensanschauung.

Nach den Tagebüchern, Briefen und Werken des Dichters dargestellt

XIV. von **Paul Sickel.** IV, 234 S. 1912. M. 10.80.

Das literar. Echo. 1914. Nr. 21: In einer gesunden Mitte zwischen beiden Extremen bewegt sich Paul Sickels Studie über „Friedrich Hebbels Welt- und Lebensanschauung“. Ohne die Bedeutung der mannigfachen Wandlungen zu verkennen, die Hebbels Denken nicht minder als sein Dichten seit den Wesselburener Jugendjahren erfahren hat, hebt unser Verfasser den einheitlichen Grundbestand dieser eigenartigen und bedeutenden Welt- und Lebensauffassung hervor, der sich freilich energisch sträubt, in die Schulsystematik der absoluten Philosophie einzugehen, eine grundsätzliche Verwandtschaft mit letzterer indessen doch nicht verleugnen kann.

Fr. Th. Vischers Ästhetik

in ihrem Verhältnis zu Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein Beitrag zur Geschichte der Hegelschen Gedankenwelt

XV. von **Hermann Glockner.** VI, 74 S. 1920. M. 8.—.

Diese Arbeit soll versuchen, den phänomenologischen Standpunkt Hegels zu entwickeln und als einen wesentlich ästhetischen zu begreifen. Nicht in den posthum herausgegebenen Vorlesungen sehe ich das ästhetische Hauptwerk Hegels, sondern in der Phänomenologie des Geistes. Sie ist es, auf die Fr. Th. Vischers großes Werk aufgebaut ist.

Auf alle Preise im Anzeigenteil kommt der jetzt gültige Sortimenter-Teuerungszuschlag.

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b H., Naumburg a. d. S.



